UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00282531 3

Digitized by the Internet Archive
in 2008 with funding from
Microsoft Corporation

http://www.archive.org/details/pulcinellacleth00lyonuoft

Pulcinella & C.

(LE THÉATRE NAPOLITAIN)

43

DU MÊME AUTEUR

A travers l'Espagne inconnue . . . . . 1 vol.

Excursions historiques et littéraires (Italie, Suisse, Belgique et Espagne) . . . . . 1 vol.

Le Théâtre en Espagne . . . . . 1 vol.

Le Théâtre au Portugal . . . . . 1 vol.

Le Théâtre en Italie . . . . . 1 vol.

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède, la Norvège, la Hollande et le Danemark.

S'adresser, pour traiter, à la Librairie Ollendorff, 50, Chaussée d'Antin, Paris.

HENRY LYONNET

LE THÉATRE HORS DE FRANCE

Quatrième Série

Pulcinella & C.

(LE THÉATRE NAPOLITAIN)

Ouvrage illustré de 50 photogravures

AVEC UNE PRÉFACE DE GUSTAVE LARROUMET
Membre de l'Institut.

PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1901
Tous droits réservés.

PN
1979
P9L87

PRÉFACE

M. Henry Lyonnet offre une très particulière physionomie d'écrivain. Il est le contraire du pur homme de lettres, tout entier à sa profession et sédentaire au milieu des livres. Quoiqu'il ait déjà publié six volumes, la littérature n'est pour lui qu'une distraction. Il est commerçant et il voyage, mais, grand amateur de théâtre, après avoir vaqué pendant le jour à ses affaires, il s'informe le soir de ce que le pays où il se trouve peut offrir comme spectacles; ensuite il note ce qu'il a vu. Après l'Espagne et le Portugal, il continue par l'Italie son enquête sur « le théâtre hors de France ».

Ses livres sont l'œuvre non seulement d'un curieux, mais d'un chercheur. Si leur auteur n'emporte pas une bibliothèque dans ses voyages, il entre chez les libraires ; il complète par la littérature locale le résultat de ses propres observations ; sur chacun de ses sujets, il se fait une érudition. Ainsi documenté, il écrit sans prétention, voire avec quelque laisser-aller, mais d'une plume alerte. Ce n'est certes pas un styliste, mais il dit avec agrément des choses justes et neuves.

Neuves surtout. Nous ignorons trop l'étranger, et,

en particulier, son théâtre. Notre supériorité dans l'art dramatique est incontestable ; de là beaucoup d'indifférence pour ce qu'il produit hors de chez nous, sauf le cas d'une révélation impérieuse comme celle d'Ibsen. Mais, du fait même de son ancienneté et de sa fécondité, notre théâtre souffre de la routine et donne des signes de fatigue. Il a besoin de se renouveler et non pas certes l'imitation, mais la comparaison peut l'y aider. Au point de vue des sujets, des conditions matérielles, de la formation des acteurs, l'étude de l'étranger lui serait un stimulant.

Après avoir étudié dans son ensemble le mouvement théâtral en Italie, du nord au midi de la péninsule, M. Lyonnet concentre cette fois son observation sur le théâtre napolitain et sur un point particulier de ce théâtre, le répertoire de Pulcinella. Il laisse de côté le San-Carlo, la salle fameuse de grand opéra, le Mercadante et le Bellini, consacrés à la haute comédie et à l'opéra-comique. Il s'en tient aux théâtricules populaires, le Nuovo, où continue de régner le personnage typique du théâtre napolitain, il signor Pulcinella, et les Fiorentini, qui font concurrence au Nuovo.

Je feuillette son livre avant vous et devant vous, pour vous indiquer ce que vous y trouverez, me bornant à y joindre quelques réflexions personnelles. Il m'a paru que c'était ici le meilleur moyen de présenter l'auteur à ses lecteurs, comme il m'a fait l'honneur de me le demander.

*
* *

Nous avons si bien adopté depuis trois siècles les héros traditionnels de la comédie italienne qu'ils ont

fini par ne plus guère ressembler à leurs ancêtres, mais, entre tous, Polichinelle est celui que nous avons le plus profondément modifié. Tandis que tel d'entre eux, comme Arlequin, a toujours retenu quelque chose de son origine bergamasque, ne fût-ce que son costume, il n'y a presque plus rien de commun que le nom entre notre Polichinelle français et le Pulcinella napolitain. Ils pensent, parlent et s'habillent de manière toute différente.

C'est que Pulcinella est l'incarnation du caractère napolitain, qui ne ressemble pas du tout au caractère français. Comme le dit M. Lyonnet, « Pulcinella, qu'on le sache bien une fois pour toutes, est né entre Santa-Lucia et la Porta Capuana. Il est Napolitain de la tête aux pieds, et toutes les tentatives faites pour le dépayser échoueront ». Il ne s'est même pas répandu dans le reste de l'Italie. A plus forte raison ne le retrouve-t-on pas dans les pays, autres que la France, qui ont cru l'accueillir et le garder. Le Punch anglais, le Hanswurst allemand, le Toneelyck hollandais, le don Polichinela espagnol, le Karagheus turc ne sont que de faux Pulcinellas.

Le vrai est un descendant de Maccus et de Bucco, deux personnages grotesques des antiques Atellanes, ces farces improvisées, que jouaient les paysans de Campanie. Maccus était maigre et Bucco était gras, tous deux gourmands et sensuels, menteurs et voleurs, fanfarons et poltrons, vaniteux et plats, niais et spirituels. A tous deux, Pulcinella prit quelque chose, tantôt chargé de graisse et tantôt famélique d'aspect, mais il dut surtout à Maccus.

D'abord son aspect physique et son organe. Maccus avait le nez crochu, le dos convexe et le ventre

bedonnant. Puis, sa spécialité était d'égayer l'action en imitant le piaulement du poulet, au moyen d'une sorte d'appeau, le *sgherlo* ou *pivetta*, pour parodier la voix des acteurs passant à travers la bouche métallique du masque. La *pivetta* est devenue la *pratique*, le seul trait essentiel que le Polichinelle français ait conservé de son origine napolitaine.

Maccus était d'ordinaire vêtu de blanc. C'était le *mimus albus*. Le blanc est donc resté le costume traditionnel de Pulcinella. Aujourd'hui encore sur les théâtres de Naples, il paraît toujours en blouse blanche très ample, serrée et plissée à la taille par une ceinture basse, en pantalon blanc et large, en souliers blancs à forte semelle, un chapeau pointu en feutre blanc sur un serre-tête noir, un demi-masque en cuir verni au nez crochu. Dans l'occasion, il complétera ce costume par quelque pièce du vêtement spécial à telle ou telle profession, mais le fond reste immuable. Tantôt gros et tantôt maigre, selon le tempérament de l'acteur, il doit toujours être agile et souple.

Dès qu'il paraît en scène, le public crie, de tradition :

— *Maschera ! Maschera !* (Le masque ! le masque !)

L'acteur doit alors s'avancer jusqu'à la rampe, soulever son masque et saluer. Cette politesse accomplie, Pulcinella replace son masque et commence. Il va offrir au populaire napolitain son fidèle portrait, car son répertoire est tout réaliste et d'observation.

Au moment où ce masque se soulève, on est frappé de la figure impassible, sérieuse, presque triste, qui apparaît un moment. Le titulaire actuel de l'emploi,

au théâtre Nuovo, Giuseppe De Martino, avec ses traits dodus, son œil calme, sa bouche fine, n'offre dans ses traits rien de la mobilité qui caractérise nos acteurs comiques. Qu'en ferait-il sous le masque? Aussi, ses principaux effets sont-ils des effets de diction. « N'ayant nullement besoin, dit M. Lyonnet, de contracter son visage pour y peindre ses sensations, l'acteur qui tient le rôle de Pulcinella devient, à la longue, une espèce de pince-sans-rire dont toute l'action consiste à bien lancer le mot. » C'est essentiellement un diseur.

Il se dédommage par la gesticulation et, en ceci, il est l'image fidèle de ses compatriotes. Quiconque a vu Naples reconnaîtra la parfaite justesse du portrait suivant tracé par M. Lyonnet :

Le Napolitain parle avec les mains. Il avance les avant-bras ; ensuite, il rapproche ses mains ouvertes, les doigts fermés et allongés, comme s'il voulait recueillir de l'eau de pluie ; il les élève insensiblement jusqu'à la hauteur du menton, en les agitant toujours et en rapproche les paumes, et il dit alors à son interlocuteur :

— *Capisce ?* (Comprenez-vous ?)

Ou encore, pour prouver son contentement ou témoigner de l'affection à la personne à qui il parle — homme ou femme — il lui caressera familièrement le menton d'un air protecteur, en lui disant :

— *Simpatico !* ou *Simpatica !*

Au théâtre, le personnage comique, s'il est contrarié, se mordra l'index de la main droite, puis élèvera la main vers le ciel en agitant les doigts. La soubrette, pour indiquer qu'une chose est difficile, secouera sa main, les doigts mous et ballants, comme le font les gamins à l'école, lorsqu'ils font claquer leurs doigts en criant :

— Chouette !

Pulcinella ne se sert que du dialecte napolitain. Les autres personnages de la pièce, selon leur condition, emploieront plus ou moins bien l'italien de bonne compagnie, *il puro toscano*. Pucinella, lui, incarnation irréductible de sa race, s'exprime comme le peuple, dans les *bassi* et les *fondaci*, les taudis populaires du quai Santa-Lucia et du port. Un jour, en 1862, Victor-Emmanuel vint entendre au théâtre de San-Carlino le Pulcinella en vogue, Petito. L'acteur, pour faire sa cour, crut devoir parler italien. Les Napolitains furent scandalisés de cette innovation et leurs journaux la relevèrent sévèrement.

*
* *

Le Napolitain est paresseux, gourmand et sensuel; il est dévot et superstitieux; il vit dans la rue et adore les fêtes populaires. Il n'y a pas de ville où la vie privée déborde plus largemeut qu'à Naples sur la voie publique; il n'y en a pas où les fêtes populaires, propres à chaque quartier ou communes à toute la ville, soient plus animées ; celles de la Madonna del Arco et de Piedigrotta sont célèbres dans tout l'univers. Très observateur, comprenant à demi mot, prompt à saisir le ridicule et surtout à lui donner la forme scénique, tout Napolitain est plus ou moins comédien. Il est gai, rieur et bon enfant, querelleur et violent, mais sans méchanceté durable, facile à irriter et à calmer.

Ces traits de caractère se concentrent dans le personnage de Pulcinella. Pulcinella, c'est l'homme du peuple, vivant sa vie avec le grossissement du théâtre, railleur et raillé, ami des médisances et des

bons tours, se moquant de lui-même et d'autrui, rarement dupe, surtout de lui-même. Les sujets où il paraît sont de préférence des scènes de la rue, essentiellement napolitaines. Parmi les trente-cinq pièces jouées au Nuovo, du 1er janvier au 30 mars 1900, et cataloguées par M. Lyonnet, je relève les titres suivants :

Pulcinella qui va trouvant son sort par les rues de Naples.

Au premier et au second étage, en haut du quartier de la Santé, avec Pulcinella serviteur plein de cœur. — Ce sujet-ci est particulièrement indigène. A Naples, en effet, la condition sociale change d'étage en étage plus brusquement que dans n'importe quelle grande ville. Les gens du premier et ceux du second ne vivent pas la même vie.

La grève des cuisinières.

Les cent disgrâces de Pulcinella.

La veille de Noël, célébrée à Naples par des réjouissances gastronomiques qui laissent bien loin nos réveillons parisiens.

Pulcinella tourmenté le jour de son mariage.

La Carrera mise en rumeur par deux Pulcinellas, etc., etc.

Les représentations de Pulcinella sont connues dès la fin du XVIe siècle et certainement elles remontent beaucoup plus haut. A l'origine, leur répertoire se rattachait à la *Commedia dell' arte*, c'est-à-dire qu'il était improvisé sur canevas. Peu à peu, des auteurs se mirent à écrire pour lui et les premiers dont les œuvres se soient conservées datent du milieu du XVIIIe siècle. La plupart étaient en même temps comédiens. Un des plus complets représen-

tants de l'espèce fut Pasquale Altavilla, mort en 1872, qui, pendant trente-huit ans, alimenta le San-Carlino, le petit San-Carlo, c'est-à-dire le temple du genre pulcinellique, comme le grand San-Carlo l'était de l'opéra. Il a fait imprimer une centaine de pièces, mais une grande partie de ses compositions est restée inédite.

Qu'était-ce que cet Altavilla ? « Un observateur, répond M. Lyonnet, un fin et gai critique, saisissant l'actualité sur le vif, et, avant tout, un homme de théâtre, c'est-à-dire un amuseur. » Il a écrit et joué l'histoire de Naples au jour le jour, trouvant pour chaque fait cette forme concrète et saisissante qui est la forme dramatique. Cela ne l'avait pas enrichi, car les droits d'auteur à San-Carlino sont minimes, mais il portait gaiement et bonnement sa misère.

Si, au sortir du théâtre, nous suivons l'auteur dans la vie privée, nous trouvons un homme bon, simple, doux, religieux jusqu'au bigotisme, allant entendre la messe chaque jour, sortant de l'église pour donner une leçon de guitare, se rendant ensuite dans quelque bureau public où il est copiste, faisant, avec la permission de son impresario, sa partie de ténor dans une église, s'échappant de là pour enseigner la danse ou la mimique, et ne manquant jamais de se rendre à la répétition du San-Carlino pour mettre en scène une comédie nouvelle, tout en songeant à celle qu'il va écrire après dîner dans sa cuisine.

Dans les pièces d'Altavilla et de ses confrères, l'invention proprement dite est peu de chose : il n'y a guère d'intrigue. Le théâtre napolitain attache même peu d'importance à cette complication ingénieuse

de faits qui a fini par prendre chez nous tant d'importance. Il finit n'importe comment. Ainsi par un compliment au public.

Pulcinella veut se marier. Son maître lui dit :

— Si tu persistes à vouloir épouser la Rosina, je te chasse.

Pulcinella répond :

— Peu m'importe !

Et, retirant son chapeau pointu, il s'avance vers la rampe :

— J'ai un autre maître, fait-il, qui m'accueillera toujours avec faveur, cet honorable public dont j'ose réclamer les applaudissements.

Et la toile tombe.

Si ce thêâtre s'inquiète peu de l'intrigue, il abonde en situations ingénieuses. Dans une pièce de Petito, le *Diable endommagé*, qu'analyse M. Lyonnet, se trouve l'indication d'une des meilleures scènes de *Cyrano de Bergerac*, la déclaration d'amour que Cyrano souffle au beau Christian. Pulcinella est le domestique d'un intendant amoureux et sot. Cet intendant veut faire une déclaration à sa dame et, ne sachant comment s'y prendre, il demande à Pulcinella de lui souffler ce qu'il doit dire. Naturellement, Pulcinella lui souffle des sottises et, pour doubler l'effet comique, l'intendant en ajoute de son cru.

Ici, le *Diable endommagé* rappelle les *Plaideurs* de Racine. Mais Petito n'a pas plus imité Racine que Rostand n'a imité Petito.

*
* *

Anciens et modernes, auteurs et acteurs, répertoire et interprétation. M. Lyonnet énumère les générations d'artistes et d' « écrivains » qui se sont succédées à San-Carlino et caractérise leurs successeurs du Nuovo.

Le primitif San-Carlino s'élevait, depuis le milieu du siècle dernier, sur cette piazza del Castello, qui fut longtemps un des coins les plus pittoresques de Naples. Plusieurs fois reconstruit, fermé, rouvert, il finit par émigrer, en 1884, au milieu du dédale grimpant de ruelles, pavées de lave glissante, qui s'accrochent au flanc de Montecalvario, et par s'y installer dans un vieil édifice, ce qui ne l'empêcha pas de s'appeler le Nuovo. Il est à cette heure en pleine prospérité.

Derrière une modeste façade, percée de trois portes, c'est une salle à peu près grande comme celle de nos Variétés. Selon l'usage italien, elle offre cinq étages de loges, sans galeries ; à l'orchestre des fauteuils, des stalles et un parterre. On y entre sans autre formalité que de payer sa place au bureau et de déposer sa canne au vestiaire. En Italie, comme en Espagne et en Portugal, pas de contrôleurs, pas d'ouvreuses et une police réduite au minimum.

Pourtant, selon la remarque de M. Lyonnet, le peuple de Naples est « le plus remuant, le plus tapageur, le plus exubérant de la terre ». Mais, ajoute trop justement notre auteur, « il n'y a qu'en France où l'on soit toujours sous la férule du pion ou du contrôleur, depuis l'école jusqu'au théâtre ». Pour tout personnel, un placeur à qui on laisse la moitié de son billet, dans le cas fort rare de contestation, et à qui on ne doit rien. Dans les loges,

on accroche son pardessus et son chapeau à une patère ; à l'orchestre, on trouve adapté au siège que l'on a devant soi un petit mécanisme, simple et commode, pour recevoir ledit chapeau et pardessus celui-ci plié en deux. Sur le rideau est peint l'improvisateur, le fameux improvisateur de Naples, le *cantatore*, qui n'est plus guère qu'un souvenir. Le public se compose de petite bourgeoisie, avec beaucoup d'enfants, surtout aux représentations de jour ; public nombreux et gai, sans excès de bruit. Une fois le spectacle commencé, il n'y a pas ou presque pas d'entr'actes, « de ces entr'actes énervants et lassants qui permettent, à Paris surtout, de servir, en trois heures d'horloge, un spectacle d'une heure et demie ».

C'est dans ce cadre et devant ce public que défile, avec une affiche nouvelle par jour, le vieux répertoire de San-Carlino, toujours rajeuni et semblable à lui-même, c'est-à-dire simple et gai, piquant et décent. Pas une pièce où ne paraisse Pulcinella. Le Pulcinella d'à présent est ce Giuseppe De Martino, dont je viens de parler.

A cette heure, le Nuovo est un théâtre plus bourgeois que populaire. Est-ce à dire que Pulcinella ait perdu son caractère primitif? Non, il amuse toujours par la représentation du caractère napolitain, étudié surtout dans le peuple et dans la rue, mais, dans cette ville où la petite bourgeoisie et le peuple se mêlent, il se tient aujourd'hui plus près de celle-là que de celui-ci, alors que, à l'origine, c'était plutôt le contraire. Il n'y a rien perdu de sa verve et de son intérêt, il y a gagné en tenue relative et surtout en décence ; il s'est élevé d'un degré vers l'art.

Quant au petit peuple, il n'est pas privé pour cela du héros favori auquel il a donné naissance et qui n'a pas renié son origine. Si le Pulcinella par excellence, *il vero* Pulcinella, est au Nuovo, il y en a d'autres *puro sangue* au Partenope, au Petrella, dans une foule de théâtricules, à dix sous et à trois sous, où fréquentent les petits marchands et les lazzaroni.

*
* *

Il faut que Pulcinello et le Nuovo soient bien vivaces et qu'ils tiennent bien ferme au sol natal, car ils résistent à une concurrence redoutable, qui se proposait de les anéantir, celle de Scarpetta et du théâtre dei Fiorentini.

Il signor cavaliere Eduardo Scarpetta, aussi connu sous le surnom de don Felice, qu'il s'est donné lui-même, a déclaré à Pulcinella une guerre à mort : il veut sa peau, comme nous disons. Directeur, auteur et acteur, il s'est installé près de la rue de Rome, l'ancienne et célèbre rue de Tolède, dans une salle très élégante, les Fiorentini, et par un manifeste en règle, plus grandiloquent que la préface de *Cromwell*, il a déclaré que les vieilleries traditionnelles du Nuovo devaient céder la place à un art plus moderne et plus vivant, le sien.

Mais cet art original consiste principalement à « réduire », comme dit Scarpetta, des pièces étrangères, surtout françaises, ainsi le *Bébé* de Hennequin et de Najac, qui est devenu *Tetillo* aux Fiorentini.

Scarpetta s'est enrichi à ce commerce, malgré

quelques désagréments, comme une condamnation toute récente pour avoir trop visiblement « réduit », sous le titre de *Girolini e Pirolo*, notre *Coquart et Bicoquet*. Cette entreprise est sévèrement jugée par M. Lyonnet, qui défend avec vigueur Pulcinella et le Nuovo. Les chapitres qu'il leur consacre sont bien amusants par la forme et par le fond, pleins de faits et de verve. Il en résulte de don Felice une figure quasi grandiose de faiseur dramatique.

*
* *

J'ai pu entrevoir à Naples ce que M. Lyonnet a su voir à fond. Ceux des faits et opinions exposés par lui qu'il m'a été donné de contrôler par mes propres impressions m'ont fait voir en lui un guide très sûr et, par là, m'ont permis de préjuger l'exactitude du reste. Sans appareil d'érudition ni prétention d'aucune sorte, il nous donne une étude exacte et complète sur un des types les plus populaires et les plus curieux du théâtre universel. Est-il beaucoup de livres plus majestueux et à plus hautes visées dont on en pourrait dire autant ?

GUSTAVE LARROUMET.

G. De Martino, le « Pulcinella » actuel du Nuovo.

PULCINELLA & C.

THÉATRE NAPOLITAIN

I

A LA RECHERCHE DE PULCINELLA

Arrivée à Naples. — Bruits de la mort de « Pulcinella ». — Triste fin des autres *Masques* italiens. — Le Nord et le Midi. — Petit bonhomme vit encore. — Conversation avec un libraire. — Eduardo Scarpetta le *tombeur* de « Pulcinella ». — Un livre à faire. — Les théâtres de Naples. — Le plus grand et le plus petit théâtre d'Europe. — « Pulcinella » au théâtre Nuovo. — « Don Felice » aux Fiorentini.

J'arrivai à Naples très préoccupé, inquiet même. Ne m'avait-on pas affirmé que « Pulcinella » était mort, bien mort ? Et les mieux informés ajoutaient même d'un air entendu : « Eduardo Scarpetta s'est chargé de l'enterrer en bonne et due forme. » Je m'empresse d'ajouter pour la compréhension de ce qui précède que ledit Scarpetta est l'enfant gâté des Napolitains et que, auteur, acteur, directeur, il a banni

de son théâtre par principe « Pulcinella », ses pompes et ses œuvres.

J'avais beaucoup de raisons, en somme, pour ajouter foi à cette déplorable nouvelle. A Turin, j'avais vu le légendaire *Gianduja* réduit à ne paraître que sur un théâtre de marionnettes. A Milan, le fameux *Girolamo*, son proche parent, subit le même sort. A Bergame, j'avais en vain cherché *Arlequin* et je n'avais retrouvé les couleurs rouges, jaunes et noires de son habit que dans les losanges qui décorent les façades des maisons, dans la bigarrure des carrelages et dans les armes de la ville. A Venise, je m'étais longuement promené sur la place Saint-Marc sans jamais rencontrer *Sior Pantalone ;* à Bologne les étudiants ne se souvenaient plus guère du *Docteur*, et à Florence j'avais plaint le sort du *Stenterello* piteusement tombé sur les tréteaux de la foire. Pourquoi donc « Pulcinella », à Naples, n'aurait-il pas suivi le sort de ses très illustres rivaux ?

Je n'avais plus, en ma faveur, qu'une chance basée sur l'observation que je vais dire : dans la plupart des pays que j'ai visités jusqu'à ce jour, j'ai toujours remarqué que le *Nord* dédaignait profondément le *Midi* et semblait vouloir ne le

considérer que comme une expression géographique, tandis que le Midi, dans une belle indifférence, se moque souverainement de tout ce que peut faire ou dire le Nord. Allez demander, par exemple, à un filateur de Catalogne ce qu'il pense d'un andalou ! Mais, par contre, allez demander à un andalou fièrement campé sur son pur sang avec son fusil en bandoulière, alors qu'il galope dans les champs de sa *ganaderia* [1], s'il se soucie de ce qui se passe dans les manufactures de Catalogne ou dans les mines de Bilbao ! Si donc, pensais-je toujours à part moi, les Turinais, les Gênois ou les Milanais, fidèles à la tradition que je viens de dire, ignorent absolument ce que font les Napolitains, ou sont mal informés, je suis sauvé ! Et de fait, lorsque j'arrivai à Naples, je m'aperçus bien vite que « Pulcinella » — comme le petit bonhomme — vivait encore ! J'allai chez un libraire, et ce libraire voulut bien me raconter qu'il avait assisté aux derniers beaux jours du fameux théâtre *San Carlino*, mais qu'il ne lui déplaisait pas d'aller encore au *Nuovo* dernier refuge de « Pulcinella. » Je pris un logement en ville, et mon hôte me conta qu'il

[1] Élevage de taureaux.

avait vu représenter dans sa vie plus de quatre cents ouvrages avec « Pulcinella ». Je repris espoir.

Je retournai chez mon libraire — car le magasin du libraire est, dans toutes les villes, le dernier refuge pour les chercheurs — et je lui demandai si l'on avait publié quelque ouvrage récent sur « Pulcinella » ou sur le théâtre napolitain.

— Assurément, me dit-il, nous avons *Teatri di Napoli* (*Secolo* XV-XVII) de 786 pages de texte par M. Benedetto Croce.

— J'entends bien, et ce doit être fort intéressant pour quiconque veut étudier l'ancien théâtre napolitain du XVe au XVIIe siècle ; mais de nos jours ?

— Plus près de nous, nous avons la *Cronaca del Teatro San Carlino* (1738-1884) par M. S. di Giacomo, volumineux ouvrage in-4° de 300 pages.

— Voilà qui va mieux. Mais le fameux théâtre San Carlino où trônait « Pulcinella » dans toute sa gloire, fut démoli en 1884, et depuis...

— Depuis... Nous avons *Don Felice*, mémoires d'Eduardo Scarpetta.

— Ah ! oui, celui qui...

— Oh ! dites-le, celui qui tua, ou mieux qui voulut tuer « Pulcinella ».

— Le misérable ! Ce n'est certes pas lui qui me documentera. De plus, à quelle date remonte cette publication ?

— A 1883.

— C'est trop vieux ; je veux du neuf.

— Attendez ! justement vient de paraître *Da S. Carlino ai Fiorentini* (Du théâtre San Carlino au théâtre des Fiorentini), nouveaux mémoires d'Eduardo Scarpetta, 530 pages in-18, 1900 !

— Sapristi ! Mais ce n'est pas encore dans ce volume que j'entendrai parler de « Pulcinella », puisque l'auteur veut l'enterrer !

— Eh bien ! prenez alors la brochure de M. Benedetto Croce, déjà nommé, *Pulcinella e il personaggio del Napoletano in commedia.*

— Je la connais, répondis-je ; mais malgré la grande somme d'érudition qui s'y trouve rien n'y est assez précis, à mon avis. L'auteur commence par y avouer, par exemple, que « Pulcinella » *ne se définit pas.* Alors, quelle idée voulez-vous, à mon tour, que je m'en fasse ? Ce que je veux, c'est un livre où l'on me parle de « Pulcinella » tel qu'il existe, tel que nous pouvons le voir tous les soirs sur les théâtres de Naples,

où l'on raconte ce qu'il dit, ce qu'il fait, le tout agrémenté de quelques histoires se rapportant au théâtre actuel napolitain.

— Oh ! Monsieur, un pareil livre n'existe pas.

— Eh ! bien, pensai-je, je tâcherai de le faire, et ce sera mon quatrième volume du « Théâtre hors de France ». — Et voilà !

Les théâtres sont nombreux à Naples, relativement plus nombreux que dans aucune autre ville d'Europe. Ce peuple si gai, si vif, si bon enfant, a besoin de bruit, de musique, de rires, de bons mots, de chansons ! Beaucoup de ces théâtres, tels autrefois chez nous au boulevard du Temple les Funambules et le Petit Lazari, donnent deux représentations tous les jours, l'une dite *de jour*, qui commence à six heures et demie du soir ou à sept heures, selon la longueur du spectacle, l'autre dite *de nuit* qui lui succède entre neuf heures et demie et dix heures. Chacune de ces représentations qui n'ont presque pas d'entr'actes se termine invariablement par un petit concert dans lequel des duettistes ou une, deux, trois chanteuses, presque toujours fort jolies femmes, et quelquefois bonnes diseuses, viennent débiter les chansonnettes napolitaines

les plus en vogue. De telle sorte que celui qui ne veut pas payer après minuit les cinquante centimes obligatoires à son concierge (usage napolitain), ou qui habite à Chiaia, au Pausilippe, à Portici, à Résina — car les faubourgs de Naples ont plusieurs lieues d'étendue, — peut tranquillement regagner son domicile vers dix heures. Le prix des places de ces spectacles de jour est, en outre, quelque peu moins élevé que pour les représentations du soir. Enfin, détail assez original, c'est Naples qui, de toutes les villes d'Europe, possède le plus grand théâtre, le *San Carlo*, et peut-être le plus petit, *la Fenice*.

Quels sont à présent ces théâtres ?

Voici le San Carlo, déjà nommé, accolé au Palais royal, construit en 1737 par l'architecte Angelo Carasale, détruit en partie par un incendie en 1846, rebâti splendidement par l'architecte Niccolini. Il est à six rangs de loges, et chaque rang compte 32 loges. On l'ouvre généralement vers Noël pour y donner l'opéra et des ballets, et l'on en ferme les portes avant Pâques.

Le Mercadante (ci-devant Fondo) en plein centre de Naples, entre l'Hôtel de Ville et le Môle, construit en 1778, pour l'opéra et la haute comédie.

Le théâtre Bellini, près du Musée, terminé en

1877, le plus beau après le San Carlo, très vaste, et réservé à l'opéra populaire.

Le théâtre Sannazaro, via Chiaia, souvent fermé, construit en 1875, le plus élégant de Naples, pour l'opérette et quelquefois la comédie.

Le théâtre des Fiorentini, dans la rue du même nom, devenu actuellement le théâtre d'Eduardo Scarpetta, et dont nous aurons à vous entretenir.

Le théâtre Nuovo, près la via Roma, où l'on joue presque exclusivement le vieux répertoire napolitain de l'ancien théâtre San Carlino, avec « Pulcinella » dans toutes les pièces.

Le Politeama, place Sainte-Marie des Anges, dans le quartier de Pizzofalcone, immense salle construite pour un cirque, mais où l'on représente, selon les circonstances, des opéras, des drames, des opérettes.

Le théâtre de la Fenice, salle minuscule dans une cave, au centre de Naples, à deux pas de l'Hôtel de Ville, décoré dans le style mauresque, prose et musique.

Le théâtre Rossini, près de la place Dante, petit théâtre où l'on joue le drame et la comédie.

Le théâtre San Ferdinando, près la Porta Capuana, théâtre populaire pour le drame.

Le théâtre Partenope, place Cavour, répertoire napolitain avec « Pulcinella ».

Le théâtre Mercadante, son voisin, même genre.

Le théâtre des Variétés, théâtre élégant, pour l'opérette ; souvent fermé.

Le théâtre Petrella, populaire, genres divers.

Puis une foule de théâtricules à tous prix, à dix sous, à cinq sous, à trois sous, véritables boîtes à puces — nous adoptons ce titre générique pour ne pas entrer dans des détails trop réalistes — et où le personnage comique de la pièce doit invariablement jouer sous le masque : ce sont le nouveau Politeama, une baraque en bois, sur le môle, l'arena Mergellina dans le quartier de ce nom, puis les théâtres de marionnettes avec tableaux peints à la porte, bouges aux entrées sordides, Stella Cerere, l'Immaculée, etc., où la clientèle ne se compose guère que des petits marchands et des lazzaroni du voisinage. D'autres salles, telles que celles du théâtre Umberto I et de l'Eden, près de la Bourse, du Salon Margherita sous la grande Galerie, sont uniquement réservées au genre dit *Variétés* ou café concert cosmopolite.

D'où il résulte que si nous voulons connaître

« Pulcinella », c'est au Nuovo, et au Nuovo seul que nous devons aller. C'est là que nous recueillerons les vraies traditions d'A. Petito, le plus illustre de tous les « Pulcinellas » au XIXe siècle, c'est là que nous ferons connaissance avec le vieux répertoire du San Carlino, c'est là que nous pourrons voir en chair et en os le *Tartaglia* et le *Guappo*, ces types éternels de la comédie napolitaine, tandis qu'à quelques pas de là, à l'élégant théâtre des Fiorentini, nous pourrons juger les changements apportés par l'école nouvelle dont le grand pontife est Eduardo Scarpetta en personne avec son personnage immuable de *Don Felice*.

II

ACTE DE NAISSANCE DE PULCINELLA

Une initiation nécessaire. — Origines de « Pulcinella ». — Ce qu'en pense M. Benedetto Croce. — Opinions de divers auteurs. — Silvio Fiorillo ou le capitaine Matamore « inventeur » de « Pulcinella » et père de Scaramouche. — Maurice Sand et le Pulcinella Ciuccio. — Antiquité du personnage. — Maccus et Bucco. — Rapprochement entre les coutumes de Pompéi et celles de la Naples contemporaine. — Etymologie du nom de « Pulcinella ». — Son costume. — Le seul et vrai « Pulcinella ».

Ceci posé, devrons-nous aller au théâtre Nuovo comme on va dans le premier théâtre venu, c'est-à-dire sans préparation d'aucune sorte ? Je ne le crois pas, car nous nous exposerions à une déception. La ville de Naples n'est pas comme une autre ville, le peuple de Naples ne ressemble pas à un autre peuple, et le théâtre de « Pulcinella » n'a rien à voir avec tous les autres théâtres. Vous aurez beau aller chercher des points de comparaison entre Pulcinella et Brighella, Pierrot, Jocrisse, et *tutti quanti*, rien n'y fera, car « Pulcinella »

c'est... Pulcinella. Il est seul, il est unique en son genre, il est immense, il est génial quand il le faut! Mais comme il est en même temps l'expression la plus typique, la plus sincère, la plus vraie du peuple de Naples — à tel point qu'à quelques lieues de distance le personnage est dépaysé — il faudrait supposer pour sa compréhension immédiate que vous avez déjà longuement étudié le caractère du peuple napolitain. C'est pourquoi, en admettant que vous soyiez étranger, ou simplement italien des autres provinces, « Pulcinella » doit vous être présenté d'abord dans toutes les règles, selon toutes les formes du grand et du petit cérémonial.

Essayons tout d'abord de rechercher son acte de naissance dans la poussière des vieux grimoires.

Sur ce point, disons-le tout de suite, les dictionnaires et les ouvrages qui se sont occupés du théâtre napolitain ne sont guère d'accord. M. Benedetto Croce qui, par sa profonde connaissance en la matière, doit faire autorité au chapitre, le fait naître vers la fin du XVIe ou le commencement du XVIIe siècle, et lui donne pour parrain l'acteur napolitain Silvio Fiorillo qui s'était déjà

rendu célèbre dans l'emploi du *Capitaine espagnol* sous le nom de *Capitan Matamoros*[1]. On se rappelle, soit dit en passant, que ce Silvio Fiorillo fut le père du fameux Scaramouche né à Naples le 9 novembre 1608.

Scherillo, de son côté, dans son étude sur « Pulcinella »[2] s'en réfère sur ce point au témoignage d'Andrea Perrucci dans son *Arte rappresentativa* (1699). Enfin Pier Maria Cecchini, l'acteur originaire de Ferrare, plus connu sous le nom de *Frittellino*, avait précédemment affirmé le même fait dans son ouvrage publié à Padoue en 1628[3].

Nous savons effectivement que le personnage de « Pulcinella » figure dans le *Viaggio del Parnaso* de Cortese en 1621. L'année suivante le grand Callot nous donne le portrait de « Pulliciniello » dans les *Balli di Sfessania*.

Puis le nom apparaît indifféremment sous les

[1] *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, Rome, E. Loescher e C. 1899.

[2] *La Commedia dell'arte in Italia*, Etudes et profils, Rome, Loescher, 1884.

[3] *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita, di Pier Maria Cecchini, nobile Ferrarese tra comici detto Frittellino, dedicati al Sereniss. Gran Duca di Toscana, Ferdinando Secondo, in Padova, Appresso Guaresco Guareschi al Pozzo depinto*, 1628.

formes de *Policinella*, *Pulicinella*, *Polecenella*, *Pullecinella*, et, en italien, *Pulcinella* et *Pulcinello*.

Pier Maria Cecchini, contemporain de Silvio Fiorillo, nous déclare donc que ce dernier fût « l'inventeur » — c'est son propre terme — de « Pulcinella ». Mais n'oublions pas que Cecchini était de Ferrare, et que, par conséquent, ce personnage était une nouveauté pour lui quand il vint à Naples. D'autre part, ce mot « inventeur » voudrait-il dire que Fiorillo tint lui-même cet emploi, comme semble le croire M. Benedetto Croce ? Tous les portraits de Silvio Fiorillo nous le représentent en costume de *Capitan Matamoros*. Et puis comment se fait-il que son fils, l'illustre Scaramouche, qui vint en France vers 1640, et qui y mourut cinquante-six ans plus tard, n'ait jamais essayé de reprendre pour son compte le masque de « Pulcinella » sur les planches du Petit Bourbon ou des autres scènes où il parut? L'on nous objectera que ce personnage aurait eu de la peine à être compris hors de Naples. Soit. Mais n'a-t-on pas acclimaté chez nous, aux siècles passés, l'Arlequin qui ne parle que le bergamasque et Pantalon qui ne parle que le vénitien ?

J'ai sous les yeux une liste de pièces jouées à Paris par les Italiens au temps de Molière ou peu après lui, et je n'y vois pas une seule fois

Pulcinella dans les *Balli di Sfessania*, par J. Callot. (1622).

figurer le nom de « Pulcinella ». Il n'apparaît point ou guère dans les troupes italiennes qui vinrent en France, et c'est encore Molière qui, dans un intermède du *Malade imaginaire* lui a donné le plus grand rôle; mais, comme l'a fait remarquer M. Louis Moland [1], ce personnage ne

[1] *Molière et la Comédie italienne*, par Louis Moland, p. 367. Paris, Didier et Cie, 1867.

fait que remplacer le Pédant, et n'a point là son type original. D'où il résulte que Molière a bien entendu parler de lui — puisqu'il lui a emprunté son nom — mais qu'il n'en a jamais connu le caractère.

Ce masque de « Pulcinella », — si nous voulons admettre que Fiorillo en fût « l'inventeur », — aurait dû revenir de droit à Scaramouche, son fils, comme un héritage. Or, celui-ci semble s'en être fort médiocrement soucié. C'est pourquoi j'aime beaucoup mieux croire que ce mot « inventeur » ne signifie pas que Silvio Fiorillo, qui était chef de troupe, ne l'oublions pas, tenait cet emploi pour son compte, mais veut bien plutôt dire qu'il avait eu l'idée de mettre en lumière ce personnage sur son théâtre, et d'en faire prendre le masque par quelque acteur de sa compagnie. Ce qui nous induirait à penser que le type par lui-même est beaucoup plus ancien encore.

Dans ce cas, Scaramouche n'avait aucune raison pour l'adopter en Italie ou en France, ce qu'il advint.

Maurice Sand, qui s'est occupé passionnément des *Masques et Bouffons* de la comédie italienne, dans un joli ouvrage à peu près introuvable à

l'heure actuelle, était absolument de cet avis[1] : « Pendant tout le moyen âge, écrit-il, à l'époque où l'on ne représentait sur les théâtres que des mystères, Pulcinella disparut. Ce n'est qu'au XVIe siècle, à la renaissance des théâtres, qu'un comédien nommé Silvio Fiorillo tira ce personnage de l'oubli, et introduisit Pulcinella dans les parades napolitaines. Fiorillo était chef d'une troupe de comédiens. Il jouait lui-même sous le nom du *Capitaine Matamore*, et confia le rôle de *Pulliciniello* (comme on l'appelait alors) à Andrea Calcese, d'abord tailleur, surnommé le *Ciuccio*, qui imitait dans la perfection l'accent et les manières des paysans d'Acerra, près de Naples. Le Ciuccio mourut en 1636[2]. »

Voilà une version infiniment plus acceptable

[1] *Masques et Bouffons*, (Comédie italienne) texte et dessins par Maurice Sand, gravures par A. Manceau, préface par George Sand, 2 vol. Paris, A. Lévy fils, 1862.

[2] Qu'Andrea Calcese dit le *Ciuccio* ait tenu avec autorité l'emploi du « Pulcinella » dans les commencements du XVIIe siècle, cela est incontestable, mais je ne puis m'empêcher de signaler les contradictions suivantes que je relève au sujet de son origine et de la date de sa mort :

L'abbé Pacicchelli veut qu'il ait été jurisconsulte.

Perrucci dans son *Arte rappresentativa* nie le fait, et prétend que ce fut un tailleur qui par ses études et sa grâce arriva à perfectionner le « masque » qu'avait inventé Fiorillo. Il fait mourir le *Ciuccio* de la peste en 1656 (et non 1636 comme dit Maurice Sand).

Bastoli invoque l'autorité de Bernardo de' Dominici (*Vite de'*

que toutes les autres et qui met tout le monde d'accord, à moins que M. Benedetto Croce ne persiste à faire tenir l'emploi de « Pulcinella » par le matamore en personne ?

Quant à l'antiquité du personnage, c'est encore Maurice Sand qui nous semble le plus près de la vérité.

« Ce fut vers l'an 540 de Rome, nous dit-il, que les Romains introduisirent chez eux le genre des pièces improvisées, dites *Atellanes*, avec les types principaux : *Maccus*, *Bucco*, *Pappus* et *Casnar*, parlant l'osque, le grec et le latin.

« C'étaient presque toujours des sujets champêtres, les mœurs des paysans de la Campanie, puis les ridicules des habitants des petites villes. C'est *Pappus prœteritus*, comme qui dirait *Pantalon éconduit ; Maccus soldat ; Maccus dépositaire testamentaire ;* le *Médecin ;* les *Peintres ;* le *Boulanger ; Pappus agricola.* »

Le *Maccus* était vif, spirituel, insolent, un peu féroce ; le *Bucco* était suffisant, flatteur, fanfa-

Pittori Napolitani, t. III, p. 87) lequel affirme qu'il fut jurisconsulte et l'un des meilleurs acteurs de son temps non seulement à Naples, mais aussi à Rome où il fut appelé à jouer.

Luigi Rasi (*I Comici italiani*, p. 542) nous dit qu'il florissait vers 1660 ? Bien malin celui qui pourra déchiffrer cette énigme. — Ce qu'on ne saurait refuser au *Ciuccio*, c'est son talent !

ron, voleur et lâche. Le *Pulcinella* moderne a de ces deux caractères tout à la fois.

« Le Maccus, personnage osque, a dit autre part M. Ferdinand Fouque, a pour caractère la sottise, l'impertinence, le désordre, comme son nom l'indique ; — car en grec, μακκοᾶσθαί signifie faire le bouffon, radoter, être fou... Le Maccus, dans les Atellanes, répond quelquefois à l'Arlequin, mais le plus souvent au Polichinelle. C'est un Maccus que représente la statuette en métal conservée au musée du marquis Capponi. Il a une espèce de manteau qui lui descend aux genoux, et des sandales aux pieds; sa tête est rasée, son nez est gros, courbe et crochu... On trouve encore un Maccus sur une cornaline : il est vêtu de pourpre; ses pieds sont nus ; sa tête est rasée ; son nez lui tombe sur la bouche et lui couvre le menton, ce qui lui donne un air stupide ; sa posture est flegmatique, et ses bras qu'il tient croisés sur sa poitrine, sont entortillés dans son habit. Il représente un Maccus philosophe comme dans la comédie intitulée *Polichinelle travesti en docteur* (Pulcinello finto dottore).

« Bucco est d'origine osque... Par son nom et par sa figure, il ressemble au parasite de la grande comédie. Son caractère est un composé de hau-

teur et de bassesse, de ridicules et de folies. Il fait le plaisant au besoin, l'impertinent selon les circonstances ; souple, officieux, insinuant, bouffon, bavard, paresseux, gourmand, famélique, il a tous les vices qui cadrent avec les mœurs d'une nation corrompue ; il étudie leurs penchants, se prête à leurs fantaisies, sert leurs passions, favorise leurs entreprises libertines. »

Je sais que cette idée de faire remonter l'origine de « Pulcinella » à des temps aussi reculés fera sourire plus d'un sceptique. Et cependant, si après nous être bien promenés dans Naples vous voulez m'accorder quelques heures pour vous conduire à Pompeï, je me permettrai de vous demander ce qu'il y a de changé entre les coutumes de Pompeï au premier siècle de notre ère et celles de Naples au commencement du vingtième ?

A Pompeï, les boutiques des marchands ne prennent jour que sur la rue, par la porte. Or pouvez-vous me dire en quoi diffèrent de ces boutiques de l'an 79 les *bassi* actuels de Naples où huit à dix personnes occupent au rez-de-chaussée un magasin sans fenêtre, servant en même temps de chambre à coucher, avec les poules, les chèvres, les brebis, et où la terre

poisseuse qui colle aux pieds sert de plancher ?

A Pompeï, nous trouvons à chaque pas des niches, des petits reposoirs où l'on plaçait la divinité protectrice de la rue ou de la maison. Qu'est-ce donc, à Naples, que ces madones à chaque carrefour, à chaque façade de palais, et cette petite veilleuse brûlant nuit et jour devant l'image de la Vierge ou d'un saint, même dans les logis les plus humbles ?

A Pompeï, les funérailles des gens riches étaient accompagnées d'un cortège de joueurs de flûte, de mimes, de saltimbanques, de trompettes, de tambourins et de pleureuses. Mais que penser, à Naples, des deux cent huit archiconfréries ou confréries qui assurent à leurs adhérents des obsèques luxueuses avec corbillards rouges, verts, jaunes ou violets, dorures, plumets et franges multicolores, cagoules blanches ou mi-partie noires et bleues, moines, sœurs de charité, enfants des hospices, vieillards habillés de drap bleu, coiffés d'un chapeau de toile cirée et portant de petites bannières, pleureuses à la tête recouverte d'une mantille noire avec un petit mouchoir à la main, valets de pied en livrée causant entre eux de

leurs petites affaires avec l'exubérance de gestes qui caractérise les napolitains ? [1]

A Pompeï, en guise de l'écriteau « Défense de déposer, etc. » les serpents vénérés peints sur les murs nous font songer aux vers de Perse :

> Pinge duos angues ; pueri, sacer es locus ; extra
> Mejite...

A Naples, pour protéger le bas des murailles contre les mêmes inconvénients on peint des croix... ce qui faisait dire à Monsignor Perrelli — le héros comique napolitain — répondant à un passant qui lui reprochait de s'oublier en un tel lieu : « Imbécile ! ne vois-tu donc pas que cette croix est celle du mauvais larron ! »

A Pompeï, enfin, petite ville de vingt mille habitants, nous voyons un grand théâtre tragique, un petit théâtre comique, un vaste amphithéâtre. A Naples, ne trouvons-nous pas des théâtres partout ? Pourquoi n'admettrions-nous pas, comme une chose toute naturelle, que Pulcinella fût le descendant en ligne directe de Maccus et de Bucco ? Ce serait tout le contraire qui nous étonnerait !

[1] Lire sur ce sujet dans *Naples contemporaine*, le remarquable ouvrage de M. Marcellin Pellet, ex-consul de France à Naples. — Paris, Charpentier, 1896, — « La mort à Naples, les Archiconfréries et les Cimetières ».

« L'on ne sait rien de Pulcinella avant Silvio Fiorillo, persiste à dire M. Benedetto Croce déjà cité, mais si l'on en pouvait savoir quelque chose, cela n'aurait pas grande importance. »

Voilà ce qui s'appelle faire bon marché des recherches antérieures au XVIIe siècle ! Il est vrai que dix pages avant [1] le même auteur a conclu de façon presque contraire en nous laissant entendre que l'expression « inventeur de Pulcinella » appliquée par Cecchini à Fiorillo pourrait bien être un peu rigoureuse, et supposer que ce nom de « Pulcinella », de même que ce vêtement, pouvaient bien avoir déjà appartenu à des personnages comiques.

« C'est ainsi, nous dit encore fort judicieusement M. B. Croce, qu'un de nos contemporains n'aurait aucun scrupule à affirmer que le personnage comique de *Sciosciammocca* a été inventé par l'acteur Scarpetta ; eh bien ! le même Scarpetta raconte dans ses *Mémoires* qu'il fut amené à adopter ce nom pour avoir joué une première fois avec un bon succès le personnage de *Felicetto Sciosciammocca* dans une vieille farce. »

[1] *Pulcinella*, p. 19 et 20.

Scherillo, déjà cité, a retrouvé le surnom de « Pulcinella » au XVIe siècle, et M. B. Croce un *Joan Polcinella* au XVe siècle, en 1484 [1]. Enfin, nous dit ce dernier auteur, « si un érudit découvrait un beau jour le nom de « Pulcinella » avant Fiorillo, nous n'en serions pas émerveillés. » C'est du reste, l'opinion absolue de M. Albrecht Dieterich qui, dans un livre récemment publié, fait aussi remonter l'origine de ce personnage à la plus haute antiquité [2].

Reste à expliquer ce nom bizarre de « Pulcinella ». Ici, nous aurons encore recours à Maurice Sand : « On sait que le Maccus avait le nez crochu, les jambes longues, le dos légèrement voûté, l'estomac proéminant, et qu'à l'exemple de tous les anciens mimes, il égayait autant par ses gestes et ses cris que par ses bons mots. La spécialité de Maccus était d'imiter avec la bouche le cri des oiseaux et le piaulement des poulets, au moyen d'une sorte d'appeau qui devint la *pratique*, le *sgherlo* ou *pivetta*..... Maccus fut donc surnommé, à cause de ses cris de volaille effarouchée, peut-être aussi à cause de son nez

[1] *Teatri di Napoli* par B. Croce, p. 680.

[2] Albrecht Dieterich, *Pulcinella, Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, Teubner, 1897.

en bec et de sa démarche bizarre, *Pullus gallinaceus*, puis, par contraction, *Pulcino* et *Pulcinella*. »

Quoi qu'il en soit, j'aime infiniment mieux cette version que celle de l'abbé Galiani qui fait dériver ce nom d'un certain Puccio d'Aniello, villageois à la face comique, au nez long, qui fit au XVIIe siècle les beaux jours d'une troupe de comédiens ambulants en Campanie.

Sans affirmer, pour le costume, que Pulcinella descend en ligne droite du *Mimus albus* de la comédie des Atellanes, comme le déclarait Louis Riccoboni au commencement du XVIIIe siècle, il est bien certain que depuis trois cents ans ce personnage exhibe deux fois par jour sur les théâtres de Naples sa blouse blanche très ample, serrée et plissée à la taille, son pantalon blanc et large, son chapeau pointu en feutre souple, son demi-masque noir au nez crochu. Nous pouvons même mentionner pour le Pulcinella de nos jours le serre-tête noir (le Maccus n'avait-il pas la tête rasée ?) et l'absence de collerette. C'est ainsi que le représente du reste à quelques variations près une vieille image avec cette mention : « Masque burlesque qui parle la langue des paysans napolitains, et qui est

vestu de toile blanche, contrefaisant la beste et le stupide. »

Pulcinella au commencement du XVIIIe siècle.
(*Histoire du théâtre italien* de Riccoboni).

Il ne s'agit donc pas ici du Polichinelle de la Comédie italienne de Paris à qui Barbançois, le

Pulcinella de la troupe de Mazarin, imitant Jupilles, le *Polichinel* français de 1640, donna la veste et le pantalon aux couleurs rouge et jaune.

Il ne s'agit donc pas du Polichinelle de Michel Ange da Fracassano qui en 1697 exagérait les deux bosses du costume et se coiffait avec un feutre gris orné de deux plumes de coq — le Polichinelle de Watteau.

Laissons Polichinelle à la France, Punch à l'Angleterre, Hanswurst à l'Allemagne, Toneel-gek à la Hollande, Don Christoval Pulichinella à l'Espagne, Karagheus à la Turquie.

Occupons-nous seulement, puisque nous sommes à Naples, du seul, du vrai, de l'unique « Pulcinella » le digne descendant de Maccus et de Bucco, tour à tour balourd, rusé, sensuel, maître ou valet, mais plus souvent valet, tel enfin qu'il trôna pendant cent quarante-six ans (1738-1884) à l'ex-théâtre San Carlino, tel enfin que nous allons aller l'applaudir au *Nuovo* en l'an de grâce 1900 !

III

FONDATION DU SAN CARLINO

La *Piazza del Castello* au XVIIIe siècle. — Un théâtre sous une église. — Le premier San Carlino. — *La Chronique du San Carlino* par M. S. di Giacomo. — Fermeture du premier San Carlino. — Fermeture de la « Cantina ». — Reconstruction du San Carlino. — La *Commedia dell'arte*. — Le « Pulcinella » Cammarano Vincenzo dit *Giancola*. — Le répertoire de Cerlone. — Tableau de la troupe en 1796. — Triste fin de siècle. — Giancola presque centenaire.

La *Piazza del Castello*, tant de fois décrite dans les vieux livres qui s'occupent de Naples, n'était pas sans analogie avec notre ancien boulevard du Temple sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI. C'était le rendez-vous tout naturel des oisifs, des vendeurs ambulants, des charlatans, des tire-bourses. Ce qu'on voyait en plus, à Naples — et qui faisait entièrement défaut devant le théâtre de Nicolet, — c'était quelques moines montés sur un banc ou sur un escabeau et prêchant en plein air, un crucifix à

la main. Mais, à part cette petite note toute napolitaine, le reste ne différait guère : théâtres en bois, parades, bruits discordants, badauds surtout.

Face au Môle, à l'angle actuel du palais du Municipe et de la rue S. Giacomo, se voyait alors, bien en évidence, l'église du même nom à présent enclavée dans les bâtiments de l'Hôtel de Ville et fermée pour cause de réparations. Cette église, dont on ne soupçonnerait guère aujourd'hui l'existence, était alors précédée d'une terrasse haute de quatre à cinq mètres, à laquelle on accédait par deux escaliers. Sous l'église, en contre-bas, on avait ouvert des boutiques : un libraire, un marchand de comestibles y tenaient leurs assises ; puis enfin — qui le croirait? sous une église — la *Cantina*, espèce de cave, comme le nom italien l'indique, où depuis 1719 l'on jouait la comédie ! Nous avons dit plus haut que Naples n'était pas comme une autre ville, et ces rapprochements du sacré et du profane, impossibles partout ailleurs, n'ont rien ici qui doive nous étonner [1].

[1] *Archives de l'État.* — Documents relatifs aux théâtres du XVIIIe siècle, fasc. XII.

C'était du reste un superbe emplacement que celui de cette église S. Giacomo, et, lorsque le prêtre du haut du maître-autel se retournait pour bénir les fidèles, il avait devant lui, au delà de la porte toute grande ouverte, le Môle, la mer bleue ponctuée de voiles blanches, le phare rouge, et tout au fond du côté gauche, les jolies villas de Portici, de Résina et de Torre del Greco groupées en demi-cercle au pied du Vésuve.

Ce théâtre de la « Cantina » que rappelle forcément de nos jours le petit théâtre de *la Fenice* situé à deux pas de là dans une cave, fut donc comme le doyen de tous les théâtres fixes napolitains. Puis, un peu avant la moitié du XVIIIe siècle, à « cent cinquante palmes » environ de cette « Cantina » [1] un théâtre surgit tout à coup comme des entrailles de la terre : grand, commode, possédant trois rangs de loges, une scène assez vaste, un éclairage brillant pour l'époque, le nouveau-né se plaça immédiatement sous la protection de son grand confrère, le San Carlo, récemment ouvert (1737) et s'intitula le *San Carlino*. Cette baraque — pour l'appeler

[1] *Archives de l'État.* — Documents d° d° fasc. XIV.

plutôt de son vrai nom — se trouvait donc placée tout proche l'église S. Giacomo : un certain Giovanni Brancaccio qui l'avait fait bâtir en resta le directeur jusqu'en 1754.

La *Chronique du théâtre San Carlino* a été récemment écrite [1], et loin de nous l'idée de traduire ici les 300 pages du gros volume de M. S. di Giacomo qui contribua ainsi, par cet immense labeur, à tirer de l'obscurité l'histoire si intéressante, et en général si peu connue, du théâtre en dialecte napolitain. Mais il nous suffira de rappeler combien furent difficiles à franchir ces premières années de lutte, à tel point qu'une première fois Michele Tomeo, l'imprésario de la « Cantina » obtint la fermeture du nouveau théâtre, son rival.

Ce Michele Tomeo mourut en 1762, et son fils Tommaso lui succéda. Maître de la situation, par suite de la suppression injustifiable du San Carlino, il régna sans partage dans son « Fosso », ainsi qu'on désignait le théâtre de la « Cantina ». Chaque mois d'août venant, il conduisait sa troupe comique au théâtre de la

[1] *Cronaca del Teatro San Carlino* par S. di Giacomo, un vol. in-4°, 300 pages, nombreuses figures. Naples S. di Giacomo édit. 1891.

foire, et, en carême, il faisait réciter dans sa cave des tragédies sacrées. Parfois, enfin, au cœur de l'été, il se mettait en route à travers les provinces napolitaines. Ce fut un de ces déplacements qui le perdit : un beau jour le roi de Naples étant en villégiature à Caserte, la compagnie Tomeo y vint sans y avoir été demandée et sollicita la permission de donner des représentations. Ferdinand IV, encouragé par l'auditeur Pirelli qui était un ennemi des comédiens, se fâcha fort de ce « sans-gêne » et autorisa ledit Pirelli à lancer ses foudres. Défense fut faite au chef de la troupe, sous peine de cinq ans de prison, de s'arrêter sans permission dans un séjour royal, et ordre lui fut enjoint de reprendre le chemin de la capitale ou des provinces. Mais tout cela n'eut été rien encore si le terrible auditeur qui ne badinait pas avec les troupes comiques n'avait glissé dans son rapport au ministre un petit entrefilet qui n'avait l'air de rien, mais qui disait en propres termes :

« Don Nicola Pirelli, auditeur de l'armée... profite de cette occasion pour porter à la connaissance de V. E. que ce théâtre d'*histrions* est situé à Naples sous la Congrégation des Espagnols de S. Giacomo, où se trouve continuelle-

ment le Saint Sacrement. Les quelques gens qui exercent ce métier sont des gens de mœurs perdues ; ils reçoivent de l'argent pour amuser les oisifs, les désœuvrés de la ville, et cela de jour et de nuit avec des représentations qui « puent de laideur » ; c'est véritablement un scandale. C'est pourquoi V. E. ferait œuvre de piété souveraine et de providence supérieure en le faisant cesser et en en effaçant la mémoire, car c'est un art absolument mauvais, professé par quelques-uns pour la ruine de beaucoup. »

C'était la condamnation à mort de la « Cantina » et le 8 décembre 1769 l'ordre royal reçut exécution. Telle fut la fin du premier théâtre napolitain où l'on jouait depuis près de cinquante ans, lequel était puni par l'excès de sévérité dont il avait péché envers le jeune et premier San Carlino. On tira de la cave, pêle-mêle, les décors et les accessoires ; on mit pour la première fois au grand air les nuées célestes, les sceptres de bois doré, les palais éblouissants, et le public des *lazzaroni* put regarder de près tout à son aise le trône qui avait reçu entre ses bras de carton-pâte tant d'empereurs et de sultans ! Tomeo, condamné à payer encore six

mois de loyer[1], regardait ce déménagement les larmes aux yeux.

Une ville comme Naples pouvait-elle vivre sans théâtre, et surtout sans « Pulcinella » ? Assurément, non. C'est ici que nous allons assister à la résurrection du San Carlino.

Un mois avant la fermeture de la « Cantina », Tommaso Tomeo avait déjà adressé une demande au roi afin d'être autorisé à ouvrir un nouveau théâtre. On s'était aperçu au bout de cinquante ans que l'on donnait la comédie sous une église, soit ; mais à présent que l'on avait vidé la place, ne pouvait-on pas jouer autre part ? Les documents qui sont parvenus jusqu'à nous concernant cette affaire sont curieux. D'abord, le roi s'informe si l'ancienne compagnie du San Carlino supprimé jadis était la même que celle de la « Cantina » récemment fermée. Il lui est répondu que l'ancienne compagnie à laquelle il est fait allusion est débandée depuis longtemps ; que parmi les comédiens nouvellement mis à pied l'on ne trouve guère que deux individus, sur le compte desquels il y ait quelque chose à

[1] *Arch. de la Banque de Naples* (Banque de S. Giacomo, année 1770, f° 3733). — Document retrouvé par M. S. di Giacomo.

redire sous le rapport de la conduite ; que tous les autres, hommes et femmes, sont les plus honnêtes gens de la terre ; que Trivelli, le chef de la troupe, vit avec sa femme ; que Giancola, le « Pulcinella » est marié ; qu'une romaine, nommée Teresa Martorini, se tient tranquille dans son ménage, que tous enfin, selon leur condition, passent le temps « sans donner scandale aucun ».

Or, remarquez que le signataire de ce rapport est le même auditeur qui, quelques mois auparavant, signalait ces mêmes *histrions* comme un amas de gens perdus de vices.

La vérité est que le mal n'était pas dans ce que faisaient, mais dans ce que pouvaient dire les comédiens qui pratiquaient alors la *Commedia dell'arte* sur laquelle nous aurons à revenir plus tard, et qui, improvisant sur un canevas donné, se permettaient ou pouvaient se permettre toute espèce de licences. Cela est si évident que nous lisons cette phrase dans une adresse au roi : « L'Impresario et les acteurs du susdit théâtre aboli supplient V. M. pour la révocation du décret d'abolition, offrant de ne jouer que des comédies *préméditées* revues par l'auditeur. »

C'est, en termes clairs, la demande de l'application de la censure.

La requête est datée de novembre 1769, et la permission de rouvrir une nouvelle salle fut donnée à Tommaso Tomeo le 17 mars 1770. Cette fois les véritables bases du théâtre napolitain avec répertoire écrit — ou du moins en grande partie écrit pour l'examen de la censure — étaient fixées.

Restait à trouver un endroit convenable pour bâtir un théâtre dans « un lieu profane ». Mais quel endroit pouvait être mieux choisi que cette Piazza del Castello, rendez-vous de toute la badauderie napolitaine, et où Tommaso Tomeo possédait précisément de vieilles maisons dont il prit trois boutiques adjacentes pour son théâtre. On défit les planchers, on plaça le parterre dans le sous-sol, et les loges du second rang au niveau de la rue. Bref, on dépensa là huit mille ducats (plus de trente mille francs)[1], l'impresario réengagea pour trois ans l'ancienne troupe de la « Cantina » et le second San Carlino ouvrit ses portes avec éclat ! La vogue allait durer plus de cent ans.

[1] *Arch. de l'Etat.* — Docum. Théatr. Fasc. xx.

Tous ces détails pourront paraître un peu oiseux, un peu en dehors de notre cadre. Ils nous ont semblé indispensables : d'abord parce qu'ils sont peu connus, même à Naples, ensuite parce qu'ils sont comme l'explication de la transformation progressive de la *Commedia dell'arte* des XVIe et XVIIe en théâtre napolitain des XVIIIe et XIXe siècles. C'est là une évolution très curieuse sur laquelle nous nous expliquerons beaucoup plus en détail lorsque nous rendrons compte de nos soirées au *Nuovo*.

Quels furent les comédiens de cette époque qui tinrent avec succès l'emploi du « Pulcinella » ? Nous allons tâcher de vous le dire. Autant que la chronique napolitaine peut nous renseigner à cet égard, on peut citer, en 1745, Barese Francesco, à la *Cantina*. « Il fut un gracieux Pulcinella, nous dit Francesco Batoli[1], et joua pendant longtemps avec succès sur les théâtres de Naples. Ce fut une perte pour l'art et un deuil pour ses amis lorsqu'il vint à manquer vers 1777. Puis Di Fiore, Domenico Antonio, né en 1711, et dont Bartoli déjà cité dit encore :

[1] *Notizie Istoriche de' Comici italiani che fiorirono intorno all' anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 petits volumes, Conzatti, Padoue, 1782.

« sa promptitude dans les ripostes, sa pantomime naturelle et gracieuse et une profonde intelligence des comédies improvisées furent autant de mérites qui lui valurent succès et réputation. » Il avait déjà tenu l'emploi du « Pulcinella » au premier San Carlino. C'est enfin, dès l'année 1765, à la Cantina d'abord, puis au nouveau San Carlino ensuite, le fameux Cammerano Vincenzo dit *Giancola*[1], né à Sciacca (Sicile) en 1720. Quant aux auteurs, c'est incontestablement Cerlone qui tient la corde, suivi à quelque distance par Lorenzi.

Un mystère impénétrable a caché jusqu'ici les origines de ce Cerlone Francesco. Certains même vont jusqu'à prétendre qu'il n'était que le prête-nom de son frère, moine *Teresiano*, une espèce de bon vivant qui ne dédaignait pas entre deux pages de théologie de faire agir « Pulcinella ». Quoi qu'il en soit, Francesco Cerlone fut populaire à cause précisément de ses moyens un peu vulgaires et de son dédain absolu pour le beau style, ce qui n'empêcha pas

[1] Surnom qui lui venait d'un rôle qu'il avait tenu avant de porter le masque dans une comédie de Cerlone, intitulée *La Vedova Donzella e Maritata* (7e vol. du Th. de Cerlone publié par Vinaccia, édition rarissime, Bibl. du musée de S. Martino à Naples).

le roi Ferdinand IV de faire représenter quelques-unes de ses comédies sur son *Teatrino di Palazzo*. Mais il faut bien se reporter à une époque où l'on n'était encore habitué qu'à la *Commedia dell'arte*, qu'à la comédie improvisée, de telle sorte que ces nouveaux essais fixés sur le papier paraissaient déjà des chefs-d'œuvre. Cerlone n'a jamais posé pour la forme ; c'était, avant tout, un impressionniste qui jetait sur la scène, sans préparation, ce qui l'avait le plus frappé ; un poète à sa manière, nullement raffiné, mais possédant un brio singulier et communicatif qui lui fit croire sincèrement à un talent qui, autre part, eût fait sourire.

Cerlone fut donc pour le théâtre napolitain ce que, sur une plus vaste scène, Goldoni fut pour la comédie italienne. L'un et l'autre, chacun dans sa sphère, portèrent le dernier coup à la *commedia dell'arte* agonisante. Aussi ne faut-il pas s'étonner outre mesure si l'un et l'autre eurent de nombreux et d'impitoyables détracteurs [1]. Cerlone chercha à intéresser son public

[1] La première édition des œuvres de Cerlone se compose de huit volumes. Le dernier porte la date de 1769. Tous se vendaient « reliés en parchemin » dans le *Corridor du Conseil*, au prix de trois carlins (environ 1 fr. 35). Vinaccia acheva de publier la seconde, composée de 14 volumes, en 1778. Et cependant Cerlone mourut pauvre, dit-on, vers 1812, à l'âge de 77 ans.

Francesco Cerlone, auteur dramatique napolitain du XVIIIe siècle.
Gravure extraite de la seconde édition de Vinaccia.

mieux que n'importe quel autre auteur napolitain de son temps. Quant à Lorenzi, son seul rival, c'était un lettré, et son œuvre est plus italienne. Mais comme il lui eût fallu un public plus cultivé, plus intelligent, sa satire restait bien souvent incomprise : d'où la vogue de Cerlone.

On a fait remarquer que « Pulcinella » ne figure pas dans les premières comédies de Cerlone; c'est très juste. Mais lorsque Vincenzo Cammarano reprit la succession de Di Fiore avec un éclat incomparable, Cerlone eut bien garde de laisser de côté le fameux « masque » napolitain. Quant à écrire spécialement pour « Pulcinella » il faut s'entendre : quiconque a fréquenté les théâtres de Naples, et cela encore de nos jours, sait fort bien que le seul acteur auquel il soit permis d'improviser c'est celui qui tient l'emploi du « Pulcinella ». On n'écrit pas le rôle de Pulcinella. Aussi, dans ses comédies, Cerlone lui laisse-t-il toujours la scène « a soggetto », de même que l'on mettait fort bien dans nos anciens vaudevilles à un endroit déterminé : « Ici, *lazzi* selon la fantaisie de l'acteur. » Comme dans la première édition du *Sourd* ou *de l'Auberge pleine*, par exemple.

Puis, tandis que le talent de Vincenzo Camma-

rano avait donné un nouvel éclat au personnage de Pulcinella, la belle apparence, le « nez merveilleux » et la crasse ignorance d'un autre comédien, ancien barbier, Francesco Massaro, avaient engagé Cerlone à mettre à la scène un nouveau type, *Don Fastidio*, sorte de Sancho Pancha émettant sans cesse de sentencieux proverbes et qui, sous les traits d'un valet empressé, parlait toujours dans sa langue native. Mais ce personnage disparut avec l'acteur qui en avait été l'inspirateur et Maurice Sand dans son énumération de tous les masques italiens a même omis ce *Don Fastidio*. Francesco Massaro mourut un soir, en scène, sur le Théâtre de la Cantina, quelque temps avant sa fermeture, en 1768.

Tommaso Tomeo, la Cantina disparue, trôna donc au San Carlino, émigrant seulement pendant l été pour donner des représentations au frais dans des jardins situés hors la ville, tantôt près de la porte Capuana, tantôt près de la porte S. Gennaro. A Pâques, l'on conserva l'usage de réciter des comédies sacrées en prose, entremêlées de quelques airs de musique.

M. Vincenzo d'Auria, infatigable chercheur dans les archives de Naples, a retrouvé une liste complète du personnel de la scène et de la

salle du petit théâtre San Carlino en 1796. Nous y voyons un caissier, treize acteurs, cinq actrices,

Vincenzo Cammarano dit *Giancola*, 1720-1809, célèbre « Pulcinella » du San Carlino, dessin de Giuseppe Cammarano, son fils. Reproduit de la *Chronique du San Carlino*.

six musiciens d'orchestre, huit placeurs et employés dans la salle, un garçon chargé du luminaire, un tailleur, une habilleuse, un perruquier,

un portier, deux machinistes, deux souffleurs, quatre porteurs de chaises, un gardien, un secrétaire, et enfin l'impresario, soit un total de quarante-neuf personnes.

Quant au Pulcinella de la troupe, c'est toujours le fameux Vincenzo Cammarano, acclimaté à Naples depuis plus de trente ans, et comme les choses se passent tout à fait en famille parmi ces comédiens, ainsi que nous avons eu si souvent l'occasion de le faire remarquer dans notre *Théâtre en Italie*, nous retrouvons ce nom de Cammarano porté par Filippo, acteur de la Compagnie et fils du précédent, et même par un certain Lorenzo qui se contentait de recevoir les billets à la porte.

Les événements qui troublèrent Naples vers la fin du XVIIIe siècle ne furent pas sans se répercuter sur le modeste et paisible théâtre San Carlino qui dut fermer ses portes à plusieurs reprises ; d'abord ce fut le tremblement de terre du 12 juin 1794 et l'éruption du Vésuve qui s'en suivit qui jetèrent un trouble bien naturel parmi la population. A peine est-on remis de cette alarme que voici l'échafaud qui se dresse sur la place du Château, à quelques pas du théâtre, sous les canons du fort ; pauvre théâtre où des sbires

déguisés surveillaient jusqu'aux perruques des acteurs qui ne devaient pas être trop « jacobines ». Le manque de poudre ou la suppression de la queue eût été un cas de prison pour le malheureux qui se fût permis une de ces audaces. Puis ce fut l'entrée à Naples de Championnet, de ce général Championnet qui mettait saint Janvier lui-même en demeure d'accomplir à heure fixe son miracle ; les théâtres durent rester ouverts par ordre et le San Carlino notamment où l'on donnait alors une comédie « tutta da ridere col Pulcinella e co' buffi. »

Ferdinand IV revient, à la suite de la Révolution de 1799, et pour punir sans doute ces républicains de la veille, voici les théâtres encore une fois fermés. *Giancola* ayant posé son masque, presque centenaire, en est réduit à passer les soirées à raconter les aventures de sa longue carrière artistique entre son fils Filippo, auteur-acteur, qui médite une nouvelle pièce, et son autre fils Giuseppe, peintre déjà connu, qui dessine à la lueur d'un quinquet, tandis que son impresario et vieil ami Tommaso Tomeo l'écoute en somnolant au fond d'un fauteuil et que les femmes tricotent machinalement dans la pénombre.

IV

LE THÉATRE SAN CARLINO

La famille Cammarano. — La retraite de *Giancola*. — Sa mort. — Ferdinand IV et Giancola. — Débuts de Lablache. — Le « Pulcinella » *Giovannone*. — L'impresario Silvio Maria Luzi. — Filippo Cammarano auteur dramatique. — Un quatuor d'artistes. — Apparition de Salvatore Petito. — Histoire de Donna Peppa. — Antonio Petito dit *Totonno* succède à son père dans l'emploi de « Pulcinella ».

La famille Cammarano a décidément envahi les planches du petit théâtre San Carlino. L'an 1800, sur la liste de la compagnie, nous trouvons les noms de Domenica, Caterina, Vincenzo, Filippo, Antonio Cammarano. L'impresario, Tommaso Tomeo, est mort en 1801, laissant sa succession à son neveu Salvatore ; le vieux Giancola (Vincenzo Cammarano) tient toujours l'emploi du « Pulcinella » malgré ses quatre-vingts ans bien sonnés et son fils Filippo remplit les rôles de *Mezzo carattere* en attendant qu'il reprenne

pour son compte le *masque* de son père à qui les forces vont manquer.

Pauvre Giancola! Un beau soir de 1802, un bruit se répandit comme une traînée de poudre depuis Toledo jusqu'à Chiaia, depuis le môle jusqu'à Santa-Lucia. Celui qui avait fait rire plusieurs générations en portant la blouse blanche de « Pulcinella » allait paraître en public pour la dernière fois. Pensez un peu si la salle du San Carlino fut bondée depuis le parterre jusqu'au paradis. Giancola se montra, en effet, mais assis. Le vieillard n'avait plus l'usage de ses jambes et l'on vit alors ce spectacle : Pulcinella pleurant et faisant pleurer. Sept ans plus tard, en 1809, le brave homme s'éteignit, au moment même où il espérait vivre encore quelques jours de plus pour voir le retour de son roi et de Marie-Caroline.

Le fait est que Ferdinand IV — le roi *Nasone*, comme on l'appelait — avait été le protecteur de « Pulcinella » et qu'on l'avait pu voir plus d'une fois assis dans une petite loge du San Carlino pendant les représentations du jour.

Un soir, raconte M. S. di Giacomo dans sa *Chronique*, le roi Nasone assistait précisément à une représentation du *Médecin nocturne* de

Soave, et Giancola avait appris que son souverain revenait de la chasse où il avait tué de bonnes et grasses alouettes en quantité. Or, comme dans une scène de cette comédie des soldats devaient s'emparer de Pulcinella qui venait de menacer un inconnu :

— Arrêtez ce misérable! criait le sergent.

— Comment! répliquait Pulcinella. Pourquoi? Qu'est-ce que j'ai fait?

— Tu as insulté une auguste personne.

— Moi? Et qui donc?

— Le Roi!

A ce passage, Giancola qui aurait dû, comme il était indiqué, se jeter à genoux en demandant grâce, s'écria :

— *Sango de na vufera!* Je le croyais à la chasse aux alouettes!

Alors on entendit une grosse voix, la voix du vrai roi, cette fois, qui partait du fond d'une loge :

— Je t'en enverrai, Cammarà! Je t'en enverrai!

Et le matin du jour suivant un domestique du palais apportait chez Cammarano un joli panier d'alouettes que lui envoyait Ferdinand.

Un nom que l'on ne s'attendrait guère à rencontrer dans l'histoire de ce théâtre, c'est assuré-

ment celui de Lablache! Et cependant la célèbre basse qui fit retentir sa voix profonde sur les scènes fameuses de l'Europe, débuta modestement le jour de Pâques, en 1814, au San Carlino qui s'était voué momentanément à la musique[1].

L'histoire des commencements de Lablache appartient à l'art français aussi bien qu'à l'art italien. De plus, comme elle est loin d'être banale nous ne pouvons la laisser passer sous silence. En 1794, un certain comte de Lablache craignant les conséquences de la Révolution française s'embarqua à Marseille sur un navire qui faisait voile pour Naples, en la compagnie de ses deux fils. L'un d'eux, qui s'appelait Nicolas, alla loger à l'Arco Mirelli, à Chiaia, avec sa jeune femme qui était irlandaise. C'est là, le 6 décembre de la même année, que naquit le grand chanteur lequel apprit la musique au Conservatoire *della Pietà dei Turchini* et dont le succès fut énorme dès qu'il se fit entendre en public.

L'invasion musicale fut de courte durée au San Carlino. En 1818, on en était bel et bien revenu à la prose; mais, il faut bien l'avouer, tous ceux qui avaient succédé dans l'emploi de « Pul-

[1] Cette date de 1814 a été donnée par Malpica; mais nous n'ignorons pas que l'on a écrit aussi 1811, 1813 et Florimo 1812.

Filippo Cammarano, 1765 ?-1842.
Auteur dramatique napolitain et « Pulcinella » au San Carlino.
Gravure extraite de la *Chronique du San Carlino*.

cinella » au vieux et toujours regretté Giancola n'avaient que médiocrement réussi. Tavassi, Filippo Cammarano lui-même avaient passé inaperçus. Il fallut que l'imprésario du moment, un certain *Giovannone*, ancien vendeur dans la salle, ancien préposé au vestiaire, prit le masque. On voulut retrouver en lui la façon de gesticuler et de dire de Giancola. Il ne lui en fallut pas davantage pour faire fortune. Giovanni Stile — c'était son nom — se retira des affaires quelques années plus tard avec un bel immeuble acquis de ses deniers via Salvator Rosa, une jolie villa à Portici, et une somme rondelette dans ses poches. C'est alors qu'apparaît à la tête de l'entreprise Silvio Maria Luzi, d'origine romaine, dont le fils fut, de nos jours, le dernier directeur du San Carlino disparu.

Filippo Cammarano, second du nom, en 1837 avait déja soixante-douze ans. Sans avoir jamais eu le succès de son père sous le masque de « Pulcinella » il avait acquis une certaine réputation comme auteur. Il rassembla dans un volume ses meilleurs vers[1], la chronologie de sa production

[1] *Vierze strambe e bisbetece de Filippo Cammarano*, etc., Napoli della stamperia Reale, 1837.

théâtrale, quelques notes biographiques, mit son portrait en tête du livre, et celui qui fut toute sa vie un homme probe, économe, travailleur, un modèle de père et de mari, prit ainsi congé de ses contemporains, soutenu pendant les dernières années de sa vie par la bienveillance de Luzi. Il mourut le 29 décembre 1842, regretté de tous et le San Carlino en resta fermé pendant trois jours.

Ce n'était pas, du reste, le seul fils qu'eut laissé Giancola. Indépendamment de ce Filippo, il y eut encore Michele, bon ténor qui chantait au Nuovo en 1797; Antonio qui peignait, tout en tenant l'emploi des valets naïfs au théâtre de San Severino ; Giuseppe, enfin, peintre en renom, l'ami des Camuccini, des Benvenuti, des Podesti, de Hayez, le décoré du Lys de France et de l'ordre de François Ier, le membre de l'Académie Royale qui ne dédaignait pas de se montrer sur les planches du San Severino sous le masque de cuir noir qui avait illustré à tout jamais son père. Toutes ces quatre familles habitaient la même maison, Vico Corrieri a Santa Brigida n° 11 et se parlaient de fenêtre à fenêtre à travers le jardin. Donizetti, Verdi, Mercadante, Pacini fréquentèrent cette maison, et c'est d'une de ces terrasses qu'Antonio Cam-

marano avait l'habitude de peindre — et de repeindre — la blanche chartreuse de S. Martino que l'on aperçoit tout là-haut et qui surplombe toute cette vallée où se trouve l'interminable rue Toledo (ou Roma). Mais à la tribu des Cammarano devait succéder celle des Petito, et avec celle-ci nous touchons presque à l'histoire d'hier et d'aujourd'hui.

Ce fut vers 1822 que l'on vit pour la première fois sur la scène de San Carlino, Salvatore Petito, le chef et la souche de la nombreuse famille comique qui fournit depuis près d'un siècle à tous les théâtres de Naples tant de comédiens, de danseurs, de mimes et de soubrettes.

Ce Salvatore Petito était un ancien danseur du San Carlo. Compromis pour ses opinions francophiles — du temps du règne éphémère de Murat — il avait dû, au retour des Bourbons, fuir à Corfou en compagnie d'une danseuse, *Donna Peppa*, dont il fit sa femme. Tel fut le commencement de cette dynastie dramatico-chorégraphique. Revenu dans sa patrie, Salvatore Petito dit adieu aux entrechats et prit le masque de « Pulcinella », tandis que Donna Peppa dirigeait un petit théâtre situé d'abord sur « la marine » puis près de la porte del Carmine. Ro-

sina, l'une des filles, tenait le café, Donna Peppa surveillait la caisse, et les acteurs qui donnaient quatre représentations par jour en été, et deux en hiver, s'habillaient parfois dans la cour, faute de place, à la grande joie de tout le voisinage. Une chaise, dans une loge, coûtait quatre grains; on payait deux grains au parterre, et l'on pouvait monter pour un seul grain au paradis. Huit quinquets à l'huile soutenaient une lutte acharnée contre les ténèbres, et la toile, qui aurait dû représenter un sacrifice, était tellement noircie par le temps que l'on ne voyait plus la victime!

Cela dura ainsi quarante ans, jusqu'aux environs de 1860. Lorsque Donna Peppa mourut, en 1867, elle avait soixante-quinze ans. De son mariage étaient nés sept enfants : Gaëtano, Davide, Pasquale, Antonio, Michele, Adélaïde et Rosa, dont les quatre premiers étaient ainsi définis par le père : Gaëtano, le *français*, Davide le *jésuite*, Pasquale l'*anglais*, et Totonno le *fou*.

La famille Petito, tant que vécut Donna Peppa, ne se débanda jamais. Gaëtano, l'aîné, était mime au San Carlo et bouffe au San Carlino où sa femme tenait l'emploi de soubrette ; Davide et Adélaïde jouaient l'amoureux et la soubrette

chez leur mère ; Pasquale avait débuté par les rôles d'enfants, et Antonio — *Totonno* — déjà auteur connu, allait suppléer fort adroitement

Salvatore Petito, mort en 1869.
Célèbre « Pulcinella » du San Carlino (1822-1852).
Portrait tiré de la *Chronique du San Carlino.*

son père sous le masque de « Pulcinella ». Et c'était un spectacle patriarcal que de voir tous ces grands enfants groupés autour de la même table que présidait le vieux Salvatore à l'heure

des repas, tandis que Donna Peppa tournait tout autour pour donner à chacun sa ration de soupe. Puis, quand la soupière était vide, elle refaisait le tour de la table, reprenant de chaque assiette une cueillerée pour sa part — innocente manie de cette bonne vieille qui se serait dépouillée pour ses enfants.

En 1835, la compagnie du San Carlino comptait quinze acteurs, hommes et femmes, mais nous voyons, à partir de cette époque, chaque emploi se préciser. Chaque artiste a l'obligation de « soutenir un caractère », et ce fait est très important à signaler dans l'histoire de la comédie napolitaine. Indépendamment de l'*amorosa* et des *prima* et *seconda donna*, de la *servetta* (la soubrette), voici *Pulcinella*, le *guappo* (le bellâtre fanfaron), le *tartaglia* (le bègue), le *sciocco* (l'imbécile), l'*amoroso*, le *buffo*, le *caratterista* (rôles de caractère), le *bisceglese* (le géronte napolitain). Nous trouvons aussi sur ces vieilles listes des noms qui vont nous être bientôt familiers, tels que celui de Pasquale Altavilla qui débutait alors dans les *niais* et qui allait devenir avec A. Petito l'un des principaux fournisseurs du théâtre en dialecte, ou de Crispo. Il n'y a pas actuellement un théâtre de Naples

qui n'ait un ou une Crispo dans sa compagnie.

Dans la semaine de Pâques de l'année 1852, Salvatore Petito présenta à l'imprésario Silvio Maria Luzi son fils Antonio comme son successeur pour l'emploi du « Pulcinella ». Le vieux Salvatore était fatigué. Antonio, lui, était né le 22 juin 1822. Il avait, par conséquent, à peine trente ans. Son père lui avait enseigné la danse, son frère aîné la musique ; il savait convenablement chanter, connaissait la prestidigitation et avait fait ses armes comme comédien dans la troupe de Donna Peppa, sa mère, sans parler d'autres compagnies secondaires.

M. di Giacomo nous a laissé un compte rendu de la soirée mémorable où le père transmit son héritage artistique à son fils. Le petit orchestre du San Carlino joua une symphonie très touchante, puis Salvatore Petito vêtu de son costume habituel, le masque sur le visage, sortit de la première coulisse à droite du spectateur. Du côté opposé, vêtu aussi en « Pulcinella », mais la figure découverte, apparut Antonio qui attendit.

Le vieux Salvatore se découvrit alors, et, s'avançant à la rampe, avec une voix tremblante d'émotion, prononça le discours suivant :

« Respectable public,

« Votre serviteur tout dévoué s'est fait vieux ; il a besoin de repos, et vous ne voudrez pas le lui refuser après trente ans durant lesquels il a tout fait pour vous être agréable. A partir de ce soir, il quitte le masque de « Pulcinella ». Il le confie à son fils Antonio, qu'il a l'honneur de présenter au respectable public, et à l'illustre garnison. »

En disant ces paroles, le vieux comique ôta son masque et l'appliqua sur le visage de son fils ; il lui mit sur la tête le légendaire *Coppolone*, et les larmes aux yeux :

— « Pour cent ans ! » lui dit-il.

Le public, ému et souriant, applaudit, et la comédie commença.

V

DÉMOLITION DU SAN CARLINO

Pasquale Altavilla auteur et acteur. — Son esprit à saisir l'actualité. — L'homme privé. — Le *guappo* Raffaele di Napoli et le *buffo* de Angelis. — Victor Emmanuel au San Carlino. — Fin accidentelle d'Altavilla. — Mort de A. Petito sur le théâtre. — Scarpetta et sa nouvelle compagnie. — *Don Felice*. — Transformation de la salle. — Tripatouillage des pièces françaises. — *Bébé* devenu *Tetillo*. — Construction de la nouvelle *Piazza Municipio*. — Démolition du San Carlino. — « Pulcinella » vit toujours !

Parmi les comédiens qui, ce soir-là, donnaient la réplique au nouveau venu, nous ne devons pas oublier le nom d'un artiste qui était tout simplement en train de devenir le réformateur, ou mieux le rénovateur du théâtre populaire napolitain. Nous avons nommé Pasquale Altavilla.

Qu'était-ce donc que ce Pasquale Altavilla qui pendant trente-huit ans, de 1834 à 1872, improvisa sur ce théâtre tant et tant de pièces qu'il

serait à peu près impossible d'en dresser une liste vraiment complète[1] ?

Un écrivain ? Le mot est bien gros. Le pauvre homme ne songeait guère à présenter à son public une laborieuse conception littéraire.

Un artiste ? Mais il n'eut jamais un idéal d'aucune sorte.

Quoi donc alors ? Un observateur, un fin et gai critique, saisissant l'actualité sur le vif, et, avant tout, un homme de théâtre, c'est-à-dire un amuseur.

Rien, dans Naples, n'échappe à son coup d'œil investigateur. S'ouvre-t-il à *Toledo*, le *café d'Europe* où un sieur Revany répand à profusion les glaces, les dorures et les marbres, que voici aussitôt une comédie du même nom sur l'affiche du San Carlino ; un premier tronçon de chemin de fer est à peine installé entre Naples et Castellammare di Stabia, et voici *Une excursion à Castellammare par le chemin de fer*. On inaugure une boulangerie française : Alta-

[1] P. Altavilla avait écrit sa première comédie en 1834, mais ce ne fut qu'en 1849 qu'il se décida à faire imprimer une partie de son théâtre qu'il dédia au prince de Salerne, frère du roi de Naples. Cinquante-quatre autres pièces furent éditées séparément de 1849 à 1853 ; d'autres en 1867. Beaucoup ne sont pas imprimées.

Pasquale Altavilla, auteur dramatique et acteur napolitain
mort en 1872.
Gravure extraite de la *Chronique du San Carlino*.

villa prend sa plume et écrit : l'*Engouement pour le pain français*. Tous les petits faits du jour défilent ainsi devant le public comme dans un kaléidoscope, depuis l'éclairage au gaz jusqu'à l'arrivée du célèbre Maestro Thalberg.

Les noms de Giacomo Marulli, Nicola Tauro, Francesco Zampa, Antonio di Lerma, Antonio Petito alternent avec le sien sur l'affiche.

Si, à présent, au sortir du théâtre, nous suivons l'auteur dans la vie privée, nous trouvons un homme bon, simple, doux, religieux jusqu'au bigotisme, allant entendre la messe chaque jour, sortant de l'église pour donner une leçon de guitare, se rendant ensuite dans quelque bureau public pour faire des copies qui lui rapportent un maigre salaire, faisant, avec la permission de son imprésario, sa partie de ténor dans une église, s'échappant de là pour enseigner la danse ou la mimique, et ne manquant jamais de se rendre à midi à la répétition du San Carlino pour mettre en scène une comédie nouvelle tout en songeant à celle qu'il va écrire après dîner dans sa cuisine.

En 1853, deux artistes nouveaux, ou pour mieux dire deux *caractères* étaient entrés dans la troupe : Raffaele di Napoli et Pasquale de An-

gelis, dont nous retrouverons les descendants sur les théâtres napolitains de nos jours.

Raffaele di Napoli, ancien tailleur, fut celui qui affirma au San Carlino l'emploi du *Guappo*. Le guappo, que n'a pas mentionné Maurice Sand, fait partie intégrante de la comédie napolitaine. Les prédécesseurs de Raffaele di Napoli, dans ce type, avaient été Giovanni de Lillis, mort en 1856, et Raffaele Santelia à qui il succédait, avec cette différence toutefois que le premier — De Lillis — représentait un bellâtre fanfaron en gants et en habit, parlant l'italien tout de travers, tandis que le second — Santelia — faisait de ce caractère un *Guappo* plébéien, vêtu comme un *Rugantino* [1], culotte courte noire, épée, chapeau immense à tricorne. C'est le premier de ces deux types, costume avec habit bleu à boutons d'or, gilet rouge à ramages, pantalon de nankin, grand chapeau en peluche café au lait, breloques et grande canne, qui s'est conservé jusqu'à nous.

Pasquale de Angelis avait abandonné ses études

[1] Le *Rugantino* ou Rogantino, brutal, faisant vibrer les *r*, était toujours, dans l'ancienne comédie italienne, chef des sbires, ou caporal, menaçant tout le monde, mais toujours rossé; c'était lui qui avait coutume de dire : « Ils m'ont bien battu, mais je le leur ai dit. » — Voir Maurice Sand, *Masques et bouffons*, vol. I, p. 203, vol. II, p. 342.

Antonio Petito sous le masque de « Pulcinella ».
Dessin de Jules de Goncourt (1856).
Extrait de l'*Italie d'hier* par Edmond et Jules de Goncourt.

en médecine pour se vouer au théâtre. L'impréssario Luzi lui confia des rôles de demi-caractère. Ce même Silvio Maria Luzi mourut aux environs de 1860, et son fils Giuseppe lui succéda. C'est vers cette époque qu'il faut faire remonter la visite au San Carlino de Victor Emmanuel, qui, nouveau roi d'Italie, voulait connaître tous ses sujets, sans oublier « Pulcinella ». Prenant l'impréssario un peu au dépourvu, Victor Emmanuel se rendit avec son ministre Rattazzi au petit théâtre de la place du Château. Mais A. Petito qui tenait le rôle du Pulcinella, comme à son habitude, craignant sans doute de ne pas être suffisamment compris du souverain, dit presque entièrement son rôle en *italien*, ce qui scandalisa fort les napolitains, comme on peut le voir par l'extrait suivant du journal *Cuorpo de Napole* du vendredi 15 mai 1862 :

« A. Petito nous le disons avec toute franchise : l'autre soir il a perdu tout son esprit. On eût dit un bouffe toscan, et non pas « Pulcinella ». Nous sommes persuadés qu'il joua ainsi pour faire comprendre au Roi le sel de ce qu'il disait en parlant la langue toscane, mais si le roi eût voulu entendre parler toscan il serait allé au théâtre des *Fiorentini*. Le roi voulait entendre le dia-

lecte, et l'imprésario a mal fait de ne pas choisir une comédie où il y eût des caractères napolitains. Il fit mal, très mal, de ne pas faire jouer de Angelis et di Napoli en *guappo*. En somme, la comédie (*les Métamorphoses de Pulcinella*) et la farce (*Pulcinella médecin à force de coups de bâton*[1]) parurent froides, froides. Le roi rit de bon cœur et resta jusqu'à la fin, mais il aurait ri encore bien plus si on lui avait joué une comédie d'Altavilla. — Le roi fut acclamé à l'arrivée et au départ. »

Ce répertoire, sur lequel nous aurons à revenir à propos des pièces qu'il nous sera donné de voir au *Nuovo*, se composait donc en grande partie des vieilles comédies de Cammarano auxquelles venaient s'ajouter les nouveautés de Pasquale Altavilla et d'Antonio Petito.

En 1872, Altavilla tomba par accident dans son escalier en voulant répondre à une voisine qui l'appelait pour lui demander des places de théâtre, et mourut des suites de cette chute trois ou quatre jours après. En 1876, le 26 mars, Antonio Petito, suivant de près son père, mort

[1] Voilà un Pulcinella qui nous semble passablement cousin germain de Sganarelle du *Médecin malgré lui !* — Note de l'auteur.

Antonio Petito, mort le 26 mars 1876.
Auteur dramatique napolitain et illustre « Pulcinella »
du San Carlino.

sept ans auparavant, expirait d'un anévrisme sur la scène même de ses exploits. Ce fut donc une triste et mémorable soirée pour le petit théâtre San Carlino

On donnait la *Dame blanche* de Giacomo Marulli, et *Totonno* avait pris, comme d'habitude, son masque de Pulcinella. A ses côtés, Milzi, un jeune acteur alors, que nous retrouverons de nos jours au petit théâtre de la Fenice, de Angelis le *buffo*, Marangelli le *tartaglia*, d'autres encore lui donnaient la réplique. Déjà l'on avait joué les deux premiers actes et l'on commencait le troisième. Petito paraissait préoccupé, distrait. Les *battute* manquaient de vivacité ; Pulcinella paraissait visiblement fatigué. Giuseppe Maria Luzi qui se trouvait avec l'acteur Pietriboni dans une loge d'avant-scène ne reconnaissait plus son pensionnaire. Petito s'en aperçut et força ses effets. Mais à peine le rideau était-il baissé — ce rideau qu'il ne devait plus jamais voir se relever devant lui — qu'ôtant son masque il alla s'asseoir sur une chaise dans le couloir qui conduisait à sa loge. La soubrette Telesco qui passait le vit tout à coup la face congestionnée et la langue pendante. Croyant alors qu'il plaisantait : « Don Anto, lui cria-t-elle,

ne faites pas cela ! » Le dernier grand Pulcinella n'était plus.

Ce fut alors une scène navrante : les comédiens placent sur un matelas le corps inerte de leur camarade et le portent sur la scène ; un acteur prévient le public pour l'inviter à sortir, et au milieu d'un silence de mort voici la toile qui se relève, et l'on voit autour de Petito le *guappo* qui lui soutient la tête, le *buffo* qui lui secoue les mains en l'appelant : Toto, Toto ! le *tartaglia* qui accourt un verre d'eau à la main pour lui baigner la figure, la *caratterista* agenouillée près du matelas et pleurant !

Quel deuil dans Naples ! Car, il faut bien le dire, les napolitains se souviennent de qui les a fait rire. Tout est joie, à Naples ! Tout est allégresse ! Les guitares et les mandolines se turent pour un jour, et l'on vit une foule innombrable d'acteurs, de journalistes, d'hommes de lettres, d'habitués du San Carlino, d'hommes du peuple, de femmes et d'enfants suivre le cercueil de leur « Pulcinella » préféré, mort sur la brèche, à la façon de notre Molière.

Et puis Antonio Petito avait fait aussi autre chose que de revêtir chaque soir la blouse

blanche de Pulcinella et d'en avoir porté le masque. Il en avait rajeuni et transformé le caractère.

Disons le mot : il l'avait en quelque sorte modernisé : à l'antique « Pulcinella » de Cammarano, type bouffon assez grossier, il avait substitué un Pulcinella bon mari, ouvrier honnête, généreux, bon cœur, observateur, taquin. C'est la révolution qu'avait opérée chez nous dans la pantomime notre grand Deburau, l'immortel Pierrot. Salvatore Petito, le père, avait été le trait d'union entre la vieille formule et la nouvelle : danseur, mime, comédien, chanteur, il n'avait pas voulu se contenter du vieux moule, et en avait créé un nouveau ; son fils Antonio le perfectionna en l'amplifiant. Puis, quand il lui semblait que le masque empêchait à son visage de traduire suffisamment sa passion, alors il le posait, et c'était à visage découvert *Pascariello*, type populaire, où il se révélait grand comédien.

Tel était l'homme qui cependant savait à peine écrire, qui dédiait sa photographie « *Al mio ibresario Gusepe Maria Lussi* », mais dont des amis dévoués revoyaient avec soin les grandes feuilles de papier couvertes de sa grosse écri-

ture[1] et que M. S. di Giacomo qui le connut beaucoup juge ainsi : « L'acteur était vraiment grand, sa figure éclairait toute la scène, remplissait tous les vides, recueillait toutes les émotions, captivait toute l'attention ; c'est ainsi que les vulgarités ou les stupidités de la comédie, son manque d'humanité, de sens logique, d'esprit, était oublié pour faire place à une jouissance qui s'emparait du public, qui durait encore hors du théâtre, une félicité qui accompagnait les spectateurs jusque chez eux, et laissait encore sourire, dans le sommeil, leurs lèvres entr'ouvertes. »

Succession bien lourde à reprendre, et qui échut à Giuseppe De Martino, le « Pulcinella » de nos jours, dont nous aurons tant de fois l'occasion de vous parler dans les chapitres qui vont suivre. Qui était-ce que ce De Martino? Un « Pulcinella » de second plan qui jouait alors au théâtre Rossini, une petite salle nouvellement ouverte près de la piazza Dante.

Le lendemain de la mort de Petito, Luzi

[1] Antonio Petito commença en 1867 à faire imprimer une partie de ses comédies sous ce titre : *Selva Comica Nazionale.* — L'éditeur Chiurazzi de la place Cavour, à Naples, en publie en ce moment quelques autres détachées, restées manuscrites jusqu'à ce jour.

s'aboucha avec le jeune artiste, et, le 30 mars, le nouveau venu fit, non sans émotion, son début au San Carlino. On voulut voir en lui la tournure de son prédécesseur, en reconnaître la voix, en retrouver l'*école*. Eh bien ! c'est cette ecole que nous allons juger ensemble au Nuovo.

Mais finissons-en une fois pour toutes avec le San Carlino agonisant. Altavilla est mort, Petito a succombé à son poste, l'imprésario Luzi, second du nom, a suivi ce dernier un an après. En 1878, c'est le tour de Raffaele di Napoli, le *guappo*, emporté par la maladie de la pierre ; en 1880, le *buffo* Pasquale de Angelis est frappé d'apoplexie au moment où il se disposait à sortir de chez lui pour assister au début de la nouvelle compagnie Scarpetta. Car, entre temps, a surgi Scarpetta, celui-là même que nous pouvons aller entendre chaque soir au théâtre des Fiorentini.

Eduardo Scarpetta ayant pris soin d'écrire, non pas une fois, mais deux fois ses *Mémoires*[1]

[1] *Don Felice, Memorie di Eduardo Scarpetta*. Naples, typ. Fr. Carluccio 1883. *Da S. Carlino ai Fiorentini* (*nuove memorie*) de Éd. Scarpetta, préface de Benedetto Croce, Naples, Pungolo Parlamentare, édit. 1900.

nous n'aurons pas grand peine à vous dire qui il était et d'où il venait. Né le 13 mars 1854 d'une famille bourgeoise, il avait fait ses premières armes au petit théâtre Partenope, et un soir que dans la farce napolitaine *Feliciello Sciosciammocca mariulo de na pizza*[1], il avait été remarqué par l'imprésario Luzi et le *guappo* Raffaele di Napoli. Bien qu'il n'eût alors que quinze ans, le jeune homme fut engagé au San Carlino, aux appointements de dix-sept lires par mois, avec obligation, par contrat, — de « danser, disparaître dans les trappes, voler dans les airs, se fournir de bas vestiaire *all'oltramontana*, se maquiller, être suspendu au besoin et chanter dans les chœurs », engagement qui pourrait être rapproché de ceux que l'on signait chez nous aux Funambules du temps de l'inoubliable Deburau.

Bref, en 1876, lorsque mourut Antonio Petito, le nom de Scarpetta était déjà populaire

[1] *Sciosciammocca* (mot à mot : souffle dans la bouche) intraduisible, par conséquent. Le titre de cette farce est donc par à peu près : le *Petit Félix Gobemouche voleur d'une pizza.* Nous rappellerons à ce propos que la *pizza* est le mets populaire napolitain. C'est une sorte de galette molle faite à l'huile sur laquelle on sème des fragments de tomates, de piments, de petits poissons, et que des vendeurs ambulants offrent sur une planche.

à Naples ; cet artiste s'était incarné dans un nouveau type dont il ne devait plus jamais se départir, celui de *Don Felice*.

Malheureusement les comédiens, privés de leurs chefs d'emploi, se débandaient. On était en 1880 ; le San Carlino ferma ses portes. C'est alors qu'Eduardo Scarpetta, qui déjà ne doutait de rien, se mit à la tête d'une nouvelle troupe dans laquelle figuraient Gennaro Pantalena que nous retrouverons au *Nuovo*, Raffaele de Crescenzo que nous verrons aux *Fiorentini* ; on décora la salle, on remplaça l'ancien rideau, œuvre de Giuseppe Cammarano et reproduisant les types de la comédie napolitaine présentés par Thalie à Apollon, par une toile neuve ; les becs de gaz chassèrent les quinquets et l'on vit même — qui l'eût cru ? — deux ou trois rangs de fauteuils précédant les sièges du parterre. Ce fut l'âge d'or. Seulement, ne l'oublions pas, *Don Felice* avait tué Pulcinella sur ses propres planches, car tout le secret de Scarpetta, rompant complètement en visière avec les traditions napolitaines, consistait à prendre des pièces françaises en vogue, à en changer le titre, à les « tripatouiller, » à sa manière, et à les présenter *comme ses œuvres à lui*.

Je crois entendre déjà les auteurs français se récrier.

Mais, chers messieurs, ce petit commerce dure depuis plus de vingt ans. Si vous le savez, si vous permettez que l'on dénature ainsi vos ouvrages, tout est pour le mieux. Si vous ne le savez pas, pourquoi n'a-t-il jamais pris fantaisie à l'un de vous d'aller voir ce qui se passe à l'étranger? La traduction s'appelle « réduction », et bien souvent même ce dernier mot disparaît. Le nom du véritable auteur n'est jamais imprimé sur l'affiche, et le bon public napolitain — pourvu qu'il s'en soucie — peut se figurer que toutes les pièces jouées par Scarpetta sont de lui, et que dans toutes ces pièces le principal personnage s'appelle *Don Felice*. *Bébé* de Najac et d'Hennequin devient *Tetillo*, de Scarpetta, naturellement, et ainsi du reste. Or, affirme M. S. Di Giacomi, de 1881 à 1887 seulement, Eduardo Scarpetta gagna 300.000 lires à ce jeu-là, et l'on vit bientôt *Don Felice* arriver aux répétions dans son coupé et faire construire un bel immeuble au Rione Amedeo, c'est-à-dire dans le quartier le plus aristocratique de la ville.

Pendant ce temps, pour venger la mémoire de son illustre frère sans doute, Davide Petito

Le théâtre San Carlino en démolition (1884). Reproduction d'un travail en liège, propriété d'Ed. Scarpetta.

jouait au Partenope une comédie qui n'était autre que l'*Apothéose de la célèbre « Maschera » napolitaine*. Hélas ! ni les applaudissements, ni les larmes ne pouvaient réintégrer Pulcinella au San Carlino. Mais d'autres événements bien autrement graves se préparaient. La vieille place du Château, obéissant à un plan tracé pour les embellissements de Naples, changeait d'aspect à vue d'œil. Les boutiques en plein vent des charlatans disparaissaient l'une après l'autre ; une nouvelle Piazza Municipio, des constructions nouvelles, un square allaient surgir. Les vieilles bicoques qui abritaient le fameux théâtre San Carlino étaient condamnées à une mort certaine, et le 6 mai 1884 la pioche inflexible des démolisseurs commençait son œuvre de destruction.

Le San Carlino méritait une histoire : il l'eut. M. Di Giacomo dans son œuvre touffue, si souvent citée par nous, s'en fit le chroniqueur fidèle, et il eut raison. Le résumé que nous en avons fait ici suffira à faire comprendre au lecteur la genèse de ce théâtre napolitain qui resterait absolument lettre morte pour un étranger sans ces explications préliminaires.

Mais le San Carlino une fois disparu, et *Don*

Felice tout puissant — grâce aux emprunts faits au répertoire français — est-ce à dire que ce théâtre napolitain unique en son genre, si typique, si original, tantôt nous reportant aux parades de la foire, tantôt faisant revivre devant nous les improvisations géniales de la *Commedia dell'arte*, avec ses caractères immuables du *guappo* et de la *servetta*, est-il donc passé à tout jamais à l'état de curiosité dramatique? Scarpetta l'a-t-il remisé une fois pour toutes dans le magasin des accessoires? N'entendrons-nous plus bégayer le *tartaglia ;* ne verrons-nous plus « Pulcinella » débiter gravement ses sublimes balourdises?

Halte-là ! Seize ans se sont passés depuis la disparition du San Carlino. Pulcinella est mort ! Vive Pulcinella! — Et nous allons voir après ce laps de temps ce qu'il en reste.

VI

LE THÉATRE NUOVO

Les affiches du jour. — Le théâtre Nuovo. — Pourquoi *Nuovo* ? — La via Toledo. — Le quartier de Montecalvario. — Ce qu'on voit dans les rues. — Comment on entre au théâtre à Naples. — Description de la salle. — Le public. — Représentations du jour et du soir. — La toile du Nuovo. — L'improvisateur ou *Cantastorie*. — Ce qu'en dit Alexandre Dumas. — Pourquoi l'improvisateur disparait. — Au rideau !

Nous voici donc à Naples, en l'an de grâce 1900. Nous voulons connaître le théâtre napolitain actuel. Où passerons-nous notre soirée ?

Nous irons d'abord regarder les affiches qui s'étalent le long du mur de l'Arsenal, car il arrive bien souvent que les indications fournies par les journaux sont erronées. Nous nous apercevrons bientôt que la musique règne en maîtresse au San Carlo, au Mercadante (ci-devant Fondo), au Bellini, et que si nous voulons assister à un spectacle napolitain il nous faut aller soit aux Fio-

rentini, théâtre aristocratique, soit au Nuovo, théâtre bourgeois.

Au premier, règne Scarpetta avec ses « réductions » qui ne sont, comme nous l'avons dit déjà, que des pièces françaises déformées, mutilées, tronquées, sans originalité pour nous par conséquent; au second, trône « Pulcinella » avec Giuseppe De Martino et tout son cortège de traditions et de bons mots.

L'hésitation n'est pas permise.

Nous irons de suite au Nuovo.

Pourquoi le *Nuovo?* Est-ce parce qu'il est neuf? Certes non; mais sans doute parce qu'il l'a été. C'est l'histoire du Pont-Neuf, ainsi nommé, bien qu'il soit l'un des plus anciens ponts de Paris, ou encore des carabiniers ainsi désignés bien qu'ils n'aient plus de carabines. Ils en ont eu, ça doit suffire. Le théâtre Nuovo qui existait déjà au XVIIIe siècle a sans doute été neuf à son heure.

Où se trouve le théâtre Nuovo, à Naples?

Dans un dédale de ruelles grimpantes et glissantes dont je voudrais tâcher de vous donner une idée.

Il existe à Naples une rue unique en son genre dans le monde entier : cette rue c'est la via To-

ledo — aujourd'hui *Roma*, — mais on l'appelle toujours Toledo ; celle-là même que Dumas père célébrait il y a soixante ans, et — chose curieuse — dont on pourrait donner la même description de nos jours sans avoir la peine d'y changer un seul mot :

« Toledo est la rue de tout le monde. C'est la rue des restaurants, des cafés, des boutiques ; c'est l'artère qui alimente et traverse tous les quartiers de la ville ; c'est le fleuve où vont se dégorger tous les torrents de la foule. L'aristocratie y passe en voiture, la bourgeoisie y vend des étoffes, le peuple y fait sa sieste. Pour le noble, c'est une promenade ; pour le marchand, un bazar ; pour le lazzarone, un domicile.

« Toledo est aussi le premier pas fait par Naples vers la civilisation moderne, telle que l'entendent nos progressistes ; c'est le lien qui réunit la cité poétique à la ville industrielle ; c'est un terrain neutre où l'on peut suivre d'un œil curieux les restes de l'ancien monde qui s'en va et les envahissements du nouveau monde qui arrive[1]. »

Ce que Dumas eût pu ajouter encore, c'est que

[1] Le *Corricolo*, vol. I, p. 38, édit. Calmann-Lévy, 1897.

cette longue artère de Toledo dont il est impossible de voir la fin, suit exactement l'ancienne ligne des fossés des remparts de la ville, depuis la Piazza San Ferdinando jusqu'au musée, et que tout le quartier construit sur les pentes du Montecalvario, c'est-à-dire autrefois hors de la ville, a été bâti uniformément du temps du duc d'Albe, et ne se compose que de ruelles se coupant à angles droits. C'est un bien bizarre quartier, en vérité, entièrement construit sur l'emplacement d'anciennes carrières d'où, pendant des siècles, on a extrait sur place la pierre à bâtir ; les carrières furent comblées depuis avec des déblais de toutes sortes, des immondices provenant du balayage, des terres rapportées, etc. [1].

Les premières maisons qu'on y éleva n'avaient qu'un seul étage ; on ne prit pas la peine de creuser des fondements. Puis les maisons furent peu à peu surélevées de cinq ou six étages, et personne ne songea jamais à renforcer les murs. Nulle part les fondations n'atteignent le sol rocheux. Alors il en résulte que la plupart de ces constructions ne se soutiennent absolument — comme à Amster-

[1] *Naples contemporaine*, par Marcellin Pellet, p. 46. Paris, Charpentier, 1896.

dam, du reste — que par la pression des édifices voisins. Beaucoup sont soutenues par des poutres, des contreforts de maçonnerie qui interrompent la circulation, et les choses restent en l'état des années entières.

Tel est fort exactement l'aspect du quartier où je vous conduis : une annonce au gaz portant le nom du théâtre où nous allons nous a prévenus qu'il nous fallait quitter la Via Toledo où il est si difficile d'avancer à cause du nombre des piétons et des voitures, et nous engager dans une de ces ruelles escarpées qui s'allongent sur le flanc du Montecalvario. Nous foulons aux pieds des dalles de lave, glissantes par les temps secs, gluantes et poisseuses par les temps de pluie. Des poutres et des contreforts de maçonnerie — ceux dont nous parlions tout à l'heure — encombrent la route et soutiennent les hautes maisons branlantes. Aux murs, à la hauteur du premier étage, des madones encastrées dans la maçonnerie semblent nous regarder passer ; des charrettes chargées de légumes et de fruits magnifiques, traînées par de petits ânes, se mettent à chaque instant en travers du chemin. S'il débouche un fiacre de quelque part, comme ces ruelles n'ont pas de trottoirs, il faut nous réfugier sous une

porte ; à droite, à gauche, des marchands d'oiseaux ; les cris discordants des perroquets fendent les airs. Sur le seuil des *bassi*, ou rez-de-chaussée, où logent généralement huit à douze personnes dans une seule pièce ne prenant jour que par la porte, les gens exercent en plein vent leurs métiers de cordonniers, de rétameurs, d'ébénistes, ou encore les femmes épluchent leurs légumes, tandis que les enfants cherchent à allumer le feu d'un brasero dont les étincelles voltigent de tous côtés. — Tout cela dans la rue, seul endroit où l'on vit à Naples. Plus loin, des femmes se disputent — ou causent — *Chi lo sà ?* — sur un diapason d'une hauteur invraisemblable. De-ci, de-là, de petits débits de friture de poisson, de morue, de sauce tomate relevée d'ail et d'oignon avec des tranches d'aubergines ou de piments verts. A chaque instant, dégringole au-dessus de votre tête un panier suspendu à une longue ficelle : ce sont les ménagères des étages supérieurs qui font ainsi descendre leurs paniers au passage du *verdummaro* lequel s'époumonne à annoncer sa marchandise. Celui-ci arrête alors son âne, prend les sous contenus dans le panier, et y met à la place sa salade ou ses choux. Cette montée et descente perpétuelle des paniers au bout d'une

Entrée du théâtre Nuovo à Naples.

corde, jointe aux cris des vendeurs ambulants, constitue même une des originalités de cette curieuse ville où la densité excessive de la population est plus forte que dans toute autre ville d'Europe, puisque chaque habitant ne dispose que de 7 à 8 mètres carrés de superficie dans les quartiers les plus peuplés, alors qu'à Londres chaque individu a, en moyenne, 344 mètres carrés à sa disposition, soit, exactement, quarante-trois fois plus. Que vous dirai-je enfin? Tout ce monde est gai, chante, rit, gesticule — gesticule surtout! — Au coin d'une rue une lampe à arc.

Nous sommes arrivés au Nuovo.

Les théâtres de Naples présentent encore cette particularité que l'on peut y entrer « comme dans un moulin ». Toutes les portes en sont ouvertes. On ne vous demande qu'une chose : c'est de mettre votre canne ou votre parapluie au vestiaire. Sur ce point, le règlement est inexorable. Mais, pour le reste, ni contrôle à la porte, ni distributeurs de contremarques à la sortie, rien enfin. Et c'est bien simple : comme je l'ai expliqué maintes fois en parlant des théâtres en Espagne, au Portugal et en Italie, il n'y a vraiment qu'en France où l'on soit toujours sous la

férule du pion, — ou du contrôleur — depuis l'école jusqu'au théâtre.

Dans les pays que je viens de citer, il existe au bureau où l'on prend ses places un petit plan de la salle sur lequel sont indiqués les numéros de tous les fauteuils, de toutes les loges, de toutes les stalles. Que je me présente la veille, le matin, la journée ou le soir, c'est le même prix. Il ne viendra jamais à l'idée d'un entrepreneur de spectacles de me demander un ou deux francs de plus par place parce que je lui achète *ferme* une marchandise qu'il n'est pas toujours certain de vendre à la dernière heure. Il ne me trompe pas, puisqu'il me fait voir à l'avance le plan de la salle et la place que je dois occuper. Il ne me jette pas en pâture entre les mains d'ouvreuses affamées qui vont abuser de mon ignorance des lieux et des usages pour me mettre au dernier rang alors que j'aurais le droit d'être au premier, espérant ainsi recevoir un pourboire du spectateur qui désire être mieux placé. On me demande seulement au bureau : Quelle place voulez-vous ?

— Un fauteuil d'orchestre.

— Voici le plan. Nous avons disponibles les fauteuils du quatrième rang, et au delà. Quel numéro voulez-vous prendre ?

— Là, le numéro 10 du quatrième rang.

— Fort bien. Voici le billet.

Et sur ce billet que l'on me donne en échange de mon argent sont mentionnés les numéros de la rangée et du fauteuil (4e rang, n° 10).

Il en résulte que j'entre au théâtre par la porte qui me plaît, sans cet appareil de police — sergents de ville, municipaux, inspecteurs, contrôleurs, employés de tous grades — pourquoi pas gardes champêtres? — dont tout théâtre qui se respecte en France ne peut se passer. Or notez que j'écris ces lignes au milieu du peuple le plus remuant, le plus tapageur, le plus exubérant de la terre. A l'entrée du couloir qui conduit au fauteuil que je dois occuper, je trouve seulement un placeur qui regarde mon billet, en déchire la moitié, m'en laisse l'autre moitié en cas de contestations, que je n'ai jamais vu se produire, et m'indique fort poliment l'endroit où je dois m'asseoir. A cet homme, je *ne dois rien*. S'il me donne le programme ou s'il m'apporte un petit banc, je lui glisse dix centimes dans la main. Si je suis dans une loge, j'accroche mon pardessus et mon chapeau à une patère. Si je suis à l'orchestre, je vois adapté au dossier du siège qui me précède, un petit système fort simple et fort

ingénieux pour y fixer mon paletot plié en deux, et mon chapeau. Enfin, dernier point de comparaison, une fois le spectacle commencé, il n'y aura pas, ou presque pas d'entr'actes — de ces entr'actes énervants et lassants qui permettent, à Paris surtout, de servir en trois heures d'horloge un spectacle de une heure et demie !

Je rappellerai pour terminer, bien que je l'aie dit déjà, que dans ces théâtres napolitains l'on entend par représentation *de jour* celle qui commence vers six heures et demie ou sept heures pour se terminer vers neuf heures et demie du soir, et par représentation *du soir* celle qui lui succède. La seule différence entre ces deux représentations, c'est que les prix *de jour* sont quelque peu moins élevés.

Nous voici donc dans la salle, qui peut se comparer comme grandeur à notre salle des Variétés. Le théâtre est ancien, mais commode. Il possède cinq étages de loges, suivant l'usage italien. Ni fauteuils de balcon, ni galeries (si ce n'est une insignifiante, tout en haut), ni pourtour. En bas, les fauteuils (*poltrone*), les stalles (*distinti*), le parterre (*platea*). Mais ainsi que le veut une coutume napolitaine assez singulière, tandis que l'on peut entrer librement aux loges et aux fau-

Le théâtre Nuovo. — Un coin de la salle.

teuils dès que la salle est éclairée, l'on n'ouvre les portes aux spectateurs du parterre qu'au moment où l'on va lever le rideau. Mentionnons encore pour compléter notre description qu'il y a dix musiciens à l'orchestre, que toute la salle est garnie d'un public toujours nombreux, mais fort convenable, négociants, bourgeois, habitués, qu'il y a souvent de jolies brochettes d'enfants dans les loges, surtout aux représentations de jour, que la lumière électrique est répandue à profusion, et que tout ce monde paraît heureux à la seule pensée qu'il va voir et entendre « Pulcinella ».

Que faire en attendant que la toile se lève, sinon regarder le sujet qu'elle représente, et je vous prie de croire que celui-ci n'est pas banal. C'est une des scènes les plus caractéristiques de la vie presque disparue du Môle, c'est-à-dire l'*improvisateur* entouré de son public. Bien que nous soyions fort impatients, vous d'entendre parler du spectacle, nous de le raconter, nous voici encore une fois forcé d'ouvrir une parenthèse.

L'improvisateur, ou *cantastorie* n'existe plus guère à Naples qu'à l'état de souvenir. Quelques-uns sont restés célèbres, tels *Il Pulliero* et *lo*

Stuorto qui, il y a près d'un siècle et demi, lisaient à leur naïf auditoire composé en grande partie de soldats, de pêcheurs et de marins, le premier *Roland furieux* du Tasse, le second l'*Histoire de Louis Mandrin, célèbre contrebandier de France*[1].

Dumas qui s'est occupé de Naples, surtout au point de vue pittoresque, n'a pas oublié non plus l'improvisateur tel qu'il l'a vu il y a soixante ans. Il le cite parmi les plaisirs populaires, mais il constatait déjà son déclin[2].

« Il y a l'improvisateur du Môle. — Malheureusement, nous avons dit qu'à Naples il y avait beaucoup de choses qui s'en allaient, et l'improvisateur est une des choses qui s'en vont.

« Pourquoi l'improvisateur s'en va-t-il ? Quelle est la cause de sa décadence ? Voilà ce que tout le monde s'est demandé et ce que personne n'a pu résoudre.

« On a dit que le prédicateur lui avait ouvert une concurrence : c'est vrai ; mais examinez sur la même place le prédicateur et l'improvisa-

[1] De l'abbé Piétro Chiari ; ouvrage publié en 1762.

[2] Le *Corricolo*, vol. I, p. 97, 98. Edition Calmann-Lévy, 1897.

L'improvisateur. (Frontispice du journal *San Carlino*.)

teur, vous verrez que le prédicateur prêche dans le désert, et que l'improvisateur chante pour la foule. Ce ne peut donc être le prédicateur qui ait tué l'improvisateur.

« On a dit que l'Arioste avait vieilli ; que la folie de Roland était un peu bien connue... Rien de tout cela n'est vrai, et la preuve, c'est que l'improvisateur coupant les séances, comme le poète coupe ses chants, et s'arrêtant chaque soir à l'endroit le plus intéressant, il n'y a pas de nuit que quelque lazzarone impatient n'aille réveiller l'improvisateur pour avoir la suite de son récit. »

Qui ne reconnaîtrait Dumas père à cette seule boutade ? Une de ces boutades qui nous font tant de tort auprès des étrangers qui, ne comprenant que fort rarement la plaisanterie, profitent de la circonstance pour déclarer très gravement que les français ne savent jamais écrire que des inexactitudes !

« D'ailleurs, conclut-t-il, ce n'est pas l'auditoire qui manque à l'improvisateur, c'est l'improvisateur qui manque à l'auditoire... Il faut à l'art une subvention ; à défaut de subvention, l'art disparaît. Or, comme je doute que le gouvernement de Naples subventionne jamais l'improvi-

sateur, l'art de l'improvisateur est sur le point de disparaître. »

Tel est le sujet peint — et bien peint — sur la toile du Nuovo : l'improvisateur du Môle, entouré de son auditoire habituel, avec l'imposante masse du Vésuve, au fond, et les grands bâtiments rouges des *granili* (anciens magasins de grains) échelonnés sur la plage qui conduit à Portici.

Pendant que nous examinions ceci, les dix musiciens de l'orchestre ont exécuté une symphonie quelconque, et, sans autre avertissement, sans les trois coups traditionnels, au bruit seul d'une sonnerie électrique très lointaine, le rideau s'est enfin levé.

VII

UNE PREMIÈRE SOIRÉE AU NUOVO

Une affiche nouvelle tous les jours. — *Robert le Diable avec Pulcinella première danseuse absolue*, comédie-parodie en quatre actes de P. Altavilla, — *Michelone* et *Anselmo*. — Les gestes napolitains. — Mimique des mains. — « Pulcinella » et l'artiste Giuseppe De Martino. — Les deux langues. — Une parodie démodée. — Premiers sujets de la troupe du théâtre Nuovo. — Simplicité de la mise en scène. — Alexandre Dumas père. — Les frères de Goncourt. — Ce qu'ils ont dit de ce théâtre. — Résolution d'atteindre le but poursuivi.

L'affiche du théâtre Nuovo changeant tous les jours, et le répertoire courant se composant pour le moins d'une cinquantaine de pièces en trois actes, il en résulte une grande incommodité pour l'amateur qui ne connaît jamais la composition du spectacle du lendemain. Si l'on manque l'occasion, par exemple, d'aller voir une pièce affichée que l'on veut connaître, on risque fort de ne retrouver jamais cette occa-

sion. Mais qu'importe à ce genre de public! Pourvu qu'il y ait au bas du programme :

PULCINELLA. — G. DE MARTINO

C'est pour le mieux! Car, soit dit en passant, tandis que chez nous l'on met les noms des artistes qui attirent la foule en haut de l'affiche, en *vedette*, à Naples on les met en bas.

Je n'y vois pas d'inconvénient.

Donc, pour la première fois, j'étais allé là, à l'aveuglette. L'on nous annonçait *Robert le Diable avec Pulcinella première danseuse absolue*, comédie-parodie en quatre actes de P. Altavilla, c'est-à-dire une de ces pièces qui appartiennent au vieux répertoire du San Carlino. Mais, comme j'ignorais encore la plupart des choses que j'ai rapportées dans les chapitres qui précèdent, je fus un peu déconcerté. L'on ne se trouve pas ainsi impunément en face de caractères aussi typiques que le *Guappo* ou le *Tartaglia* sans avertissement, sans préparation.

Je m'attachai tout d'abord au côté extérieur des êtres et des choses. Je vis dans le *Guappo*, qui ce soir là s'appelait *Michelone*, comme nous dirions le « beau Michel », une espèce de « Beau

Nicolas », — le costume d'ailleurs n'est pas sans analogie — avec des attitudes spéciales, plus un gourdin dont il semble menacer tout le monde, prêt à fuir à la première échauffourée. Je vis dans le *Tartaglia* que, de nos jours, l'on appelle généralement *Anselmo*, un bègue, un bredouilleur, qui, ne pouvant venir à bout de formuler ses idées se met dans une colère perpétuelle contre les autres et contre lui-même. Il est vêtu de noir comme un scribe du XVIIIe siècle, porte perruque, culotte courte, des bas noirs, des souliers à boucles et un tricorne. Mais ce qui le distingue particulièrement ce sont d'énormes lunettes bleues qui ne le quittent jamais. L'acteur G. De Angelis, chargé de cet emploi au Nuovo, et qui me semble parfaitement dans la tradition, est sec, maigre, parcheminé. J'ai l'idée que chez nous Bache, que je n'ai jamais connu, mais dont le type est resté proverbial, avec son teint jaune, ses longs bras et ses airs de bedeau, eût fait un magnifique *Anselmo*. La figure de ce pauvre Léonce, dont j'apprends la si triste fin, se fût également fort bien prêtée à ces ahurissements de bègue.

Tel est le *Guappo*, tel est le *Tartaglia*.

Que disent ou que font ces gens ?

Pour une première fois, je l'avoue, je songeai beaucoup plus à regarder qu'à écouter. Tous ces comédiens — bons acteurs pour la plupart — ont d'ailleurs une mimique si particulière, si napolitaine, en un mot, qu'il faut quelques séances pour s'y faire.

Le napolitain parle... avec les mains. Cette constatation peut paraître assez singulière ou même exagérée à quiconque n'est pas venu à Naples. Et cependant rien n'est plus vrai. Placez-vous à cinquante mètres de distance d'italiens de toutes les provinces d'Italie causant entre eux, et vous pourrez dire de suite, sans les entendre, à la seule manière d'agiter les mains en parlant, quels sont les napolitains. Ce qui me remet en mémoire ce passage des *Choses vues* de Victor Hugo :

« Mme la duchesse d'Aumale parlait malaisément français ; mais dès qu'elle se mettait à parler italien, l'italien de Naples, elle tressaillait comme le poisson qui retombe dans l'eau, et se mettait à gesticuler avec toute la verve napolitaine. « Mets donc tes mains dans tes poches, « lui criait M. le duc d'Aumale. Je te ferai atta- « cher. Pourquoi gesticules-tu comme cela ? — « Je ne m'en aperçois pas, disait la princesse. Le

« prince me dit un jour — c'est toujours Victor « Hugo qui parle — c'est vrai ; elle a raison. Elle « ne s'en aperçoit pas. Tenez, vous ne le croiriez « pas, ma mère, si grave, si froide, si réservée « tant qu'elle parle français, si par hasard elle se « met à parler napolitain, se met à gesticuler « comme Polichinelle. »

Le napolitain avance les avant-bras, puis agite les mains. Ensuite, par un geste qui lui est familier, il rapproche ses mains ouvertes, les doigts fermés et allongés, comme s'il voulait recueillir de l'eau de pluie, il les élève insensiblement jusqu'à la hauteur du menton, en les agitant toujours, en rapproche les paumes, et dit alors à son interlocuteur : « Capisce ? » — Vous comprenez ? — Quand on a pris l'habitude de voir ce petit manège, l'on n'y fait pas attention, et cela paraît très gentil. Ou encore, pour prouver son contentement ou témoigner de l'affection à la personne à qui l'on parle — homme ou femme — on lui caressera familièrement le menton d'un air protecteur en lui disant : « Simpatico ! » ou « Simpatica ! » si c'est une femme.

Loin de moi la prétention d'affirmer ici que ces tics sont chose courante dans la bonne

société ! L'écrivain, Mme Matilde Serao, qui régit le code du savoir-vivre à Naples, ne le permettrait certainement pas ! On ne les voit pas moins fréquemment répétés sur les théâtres. A chaque instant le jeune homme, la jeune fille s'écrieront : « Mamma mia ! ». — Oh ! ma mère ! — Le personnage comique, s'il est contrarié, se mordra l'index de la main droite puis élèvera la main vers le ciel en agitant les doigts. La soubrette, pour indiquer qu'une chose est difficile, secouera sa main, les doigts mous et ballants, comme font les gamins à l'école qui veulent faire claquer les doigts en criant : « Chouette ! » Tout cela est amusant au possible, et vous comprenez bien qu'un néophyte a bien plus à faire à regarder ces gestes qu'à écouter ce qui se dit.

Mais ce que l'on attend — ce sans quoi rien ne pourrait être — vous l'avez déjà deviné : c'est « Pulcinella ». Et le voici, dans son costume d'une blancheur de neige, le pantalon large, la blouse serrée et plissée à la taille, les manches amples d'où sortent ses bras couverts d'une espèce de tricot rouge, sans collerette, avec son demi-masque noir de cuir verni, son serre-tête noir sur ses cheveux courts, son petit chapeau pointu de feutre blanc. A peine est-il entré

Giuseppe De Martino
(Pulcinella) levant son masque pour saluer le public.

que le public des petites places crie : « Maschera ! Maschera ! » — Le masque ! Le masque ! — C'est l'usage. L'artiste s'avance vers la rampe, relève son demi-masque pour laisser voir son visage, et salue. C'est un échange de politesses : le public doit demander à son « Pulcinella » favori de faire voir sa figure, et celui-ci doit la lui montrer.

L'acteur Giuseppe De Martino qui remplace le fameux A. Petito dans cet emploi depuis vingt-quatre ans, est de taille moyenne, assez replet ; le menton est rond, la voix grasseyante — mais c'est, paraît-il, ainsi qu'elle doit être. Est-ce une illusion ? Il me semble que le visage, une fois le masque levé, reflète plutôt une expression triste, mélancolique, et — chose curieuse — cette expression je la retrouve sur les traits de tous les prédécesseurs de De Martino. J'aime à croire que l'habitude de jouer sous le masque prive le visage de cette mobilité excessive qui caractérise le mime ou le comédien. N'ayant nullement besoin de contracter son visage pour y peindre ses sensations, pour faire rire ou pleurer son public, l'acteur qui tient le rôle du « Pulcinella » devient, à la longue, une espèce de pince-sans-rire dont toute l'action consiste

à bien lancer le mot sans jamais contracter les muscles de sa face — d'où cette impassibilité qui contraste singulièrement avec les figures expressives si variées des autres comédiens.

La première bizarrerie qui frappe tout d'abord l'oreille de l'étranger peu familier à ce théâtre napolitain, c'est la diversité de langages parmi les personnages de la même comédie. En effet, tandis que tous ceux qui occupent un rang un peu élevé dans la société ou qui représentent des gens de bonne éducation parlent italien (c'est-à-dire toscan), les hommes du peuple, les paysans, les domestiques n'emploient que le dialecte napolitain. Ainsi, un chef de famille, négociant, avocat, médecin, ne s'adressera jamais qu'en italien à sa femme, à sa fille, à ses amis, mais répondra toujours en napolitain à son fermier, à son cocher, à son valet de chambre qu'il tutoiera toujours. C'est, du reste, la reproduction fidèle de ce qui se passe dans la vie courante de Naples.

Toutes ces réflexions faites, je commence à m'occuper de ce que peut signifier la pièce, et je m'aperçois bien vite que si elle a pu charmer les habitués du San Carlino du temps où *Roberto il Diavolo* était une nouveauté au San Carlo,

elle est, aujourd'hui, passablement dénuée d'à-propos. Supposez un chanteur de salon venant nous jouer la scène comique de Levassor : *Un titi à la représentation de Robert le Diable*, laquelle faisait fureur il y a cinquante ou soixante ans ! Tout le côté « actualité » nous échappant, on se demande comment nos pères et nos grands-pères pouvaient bien s'amuser à si bon compte. Mais que diraient, à leur tour, nos petits neveux, si on leur resservait dans cinquante ans la Revue de fin d'année qui fait nos délices ? Actualités d'hier ou d'avant-hier, fleurs fanées.

La réputation de Pasquale Altavilla, dont nous vous avons parlé, n'a rien à gagner à ces exhibitions posthumes de parodies. Le plaisir de voir Pulcinella en première ballerine danser un petit pas entre deux tombes n'est pas suffisamment complété par un intérêt soutenu. Et cependant le pauvre vieil auteur napolitain qui avait l'habitude de porter la première copie de chacune de ses pièces à la *Madonna* de l'église Santa Brigida, avec son obole d'une piastre pour que sa pièce nouvelle ait du succès, a laissé un assez joli bagage de comédies de mœurs pour que l'on puisse y puiser avec discernement. Je dois ajou-

ter, pour être sincère, que rarement par la suite je revis cette parodie sur l'affiche.

Cette première représentation m'avait permis de faire connaissance avec les artistes de la troupe : Gennaro Pantalena, l'un des deux directeurs artistiques, un excellent financier plein de naturel, occupant toujours la scène, ne forçant aucun effet, et que, physiquement, je définirai ainsi : la tête de Charles Monselet ou de Louis Ulbach sur un corps de géant.

Giuseppe De Martino, l'autre directeur, et le « Pulcinella » de la troupe, fanatique de son art, gardien fidèle des traditions d'A. Petito dont il parle avec grand respect, valet balourd, brouillon, naïf, stupide, le type enfin du vrai « Pulcinella » dont nous nous faisons faussement — peut-être à cause de Pierrot — une conception plus dégagée.

Luigi De Martino, son frère, bon comédien, dont le talent se plie un peu à tous les genres, excelle dans les rôles de bohême ou de meurt de faim.

G. di Napoli, un jeune premier comique à la figure de séminariste ; très intelligent et très fin.

G. Cosenza — le *Guappo* — sorte d'hercule, très bien dans ce personnage de bellâtre de

De Napoli, L. De Martino, G. De Martino, Cosenza, de Angelis,
Mlle Migliorato, Mme De Crescenzo, Pantalena, Mme Agolini, Mlle A. Magnetti, Mme C. Angelini.
Le souffleur.

La troupe du théâtre Nuovo

faubourg ou dans les rôles qui exigent de la brutalité.

G. de Angelis — l'*Anselmo* — à la figure bilieuse, suffisamment bégayant, tâtillon et ahuri.

Et du côté féminin — le côté le plus défectueux dans le théâtre napolitain où les rôles de femmes sont presque toujours de peu d'importance :

La toute charmante Mlle A. Magnetti, jeune, belle sans pose, éclairant toute la scène de sa grâce naturelle.

Je m'étais, de plus, rendu compte qu'aucun décor n'étant planté, l'on pouvait au moyen de toiles de fond modifier instantanément la mise en scène réduite ainsi à sa plus simple expression, d'où la suppression presque complète des entractes.

Je sortis donc de cette première « soirée d'essai » un peu déçu. J'avais vu des choses nouvelles, mais je sentais d'instinct que pour les comprendre il me faudrait pas mal d'épreuves en ce genre ; alors je me promis de revenir. Seulement je pensais à part moi :

— Il est impossible que Dumas père ou les Goncourt n'aient pas fait mention du théâtre

napolitain dans leurs ouvrages. Je me figure peut-être fort naïvement aller à la découverte d'une Amérique depuis longtemps connue et décrite. J'eus des scrupules et je voulus les éclaircir.

Or, Alexandre Dumas dans son *Corricolo* parle à peine de « Pulcinella » et encore n'en parle-t-il que comme un des divertissements du Môle, et non comme d'un personnage de comédie. Il ne saurait donc s'agir en l'espèce que d'un saltimbanque ayant ce costume ou simplement d'un fantoche, d'un guignol, comme on en voit encore dans les rues de Naples, car la chose n'est pas expliquée. Il fait remarquer seulement que ce « Pulcinella » avec sa camisole de calicot, son pantalon de toile, son chapeau pointu et son demi-masque noir n'a rien à voir avec notre Polichinelle, être fantastique, porteur de deux bosses comme il n'en existe pas, frondeur, libertin, vantard, bretteur, voltairien, sophiste, qui bat sa femme, qui bat le guet, qui tue le commissaire. « Le Polichinelle napolitain, nous dit-il, est bonhomme, bête et malin à la fois, comme on dit de nos paysans ; il est poltron comme Sganarelle, gourmand comme Crispin, franc comme Gautier Garguille. »

Mais de ce théâtre, pas un mot.

Edmond et Jules de Goncourt, plus observateurs, ont simplement crayonné sur leur carnet :

« Naples — 16. *Antonio Petito, et Altavilla, le grime comique de San Carlino.*

..... « Quand je suis triste, dit Altavilla, je me mets sur mon lit et je vois des filles, des carrosses. Il a vingt ducats par mois... Et ne pas oublier de célébrer l'illustre *pulcinelle :* Antonio Petito, représenté dans le croquis de mon frère » [1].

Et plus loin :

« 18. *Silhouette du* Guappo.

« Le type vivant du fanfaron du théâtre italien, mâtiné du type « du beau marseillais ». Il porte une *giacca sbottonata*, et une *coppola* avec galon d'or. Il a les cheveux taillés courts sur l'occiput, longs sur le devant de la tête, et tournés et roulés sur les tempes à la façon des anciens *bravi*, ou bien tombant, selon une expression napolitaine, comme « un bouquet de pois ». ... Toujours une mimique annonçant

[1] C'est le croquis que nous avons déjà reproduit ici ; voir p. 71. — *L'Italie d'hier*, notes de voyages par Ed. et J. de Goncourt, p. 229, 230. — Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.

une terrible entreprise, et toujours des paroles pareilles à celles-ci : « Je suis connu, j'ai fait *couler des lacs de sang* dans mon quartier. »

Et c'est tout.

Ce fut donc après une telle constatation, et surtout après une soirée passée au Nuovo, que je persévérai dans ma double résolution : m'instruire d'abord sur le passé de ce théâtre pour en saisir la raison d'être (voir les chapitres précédents) y revenir fréquemment ensuite afin de l'étudier sur le vif avant de pouvoir en parler (lire les chapitres qui vont suivre).

VIII

LE RÉPERTOIRE DU NUOVO
L'ÉRUPTION DU VÉSUVE
ET UN DIABLE ENDOMMAGÉ

Une comédie en 3 actes de O. Schiano et un titre peu banal. — Compte rendu de la pièce. — Le testament de Pulcinella. — *L'Éruption du Vésuve*. — Les pièces fantastiques. — *Un Diable endommagé* de A. Petito. — Trois cents représentations au San Carlino. — Dialogue de Pulcinella. — Un prédécesseur de Rostand. — Compte rendu de la pièce. — Affluence du public. — Petit concert final. — Théâtre naïf.

Je choisis, pour ma seconde épreuve : l'*Éruption du Vésuve* ou *Pulcinella et Picchio épouvantés par le tremblement de terre*, comédie en trois actes de O. Schiano, auteur napolitain qui florissait vers 1834 si j'en crois une caricature datée que j'ai sous les yeux. Le titre assurément n'est pas banal, et vous remarquerez une fois pour toutes que dans ce théâtre « pulcinellesque » plus le titre est long, plus il est goûté. Mais que diable un auteur peut-il écrire sur un pareil sujet ?

Federico est un jeune mauvais sujet dont l'oncle fort riche va partir au Brésil. Ce brave homme voudrait, avant son départ, voir son neveu mener une existence un peu plus réglée, et le fiancer avec la belle Carolina. Et cela d'autant plus que, la veille de son embarquement, il est assailli par la nuée des créanciers de Federico qui viennent lui réclamer de l'argent. C'est alors que son intendant Melchiorre lui suggère l'idée suivante : faire un premier testament par lequel il déshéritera son neveu, et rendre ce testament public ; puis en faire un second secret, pour laisser tous ses biens à Federico. Le jeune homme, se croyant ruiné, ne tardera sans doute pas à changer de conduite. L'oncle adopte donc cette manière de faire, et malgré les remontrances de son ami, le notaire Pantasileo, qu'il n'a pas mis dans la confidence, dicte un premier testament par lequel il lègue sa fortune à son intendant Melchiorre en qui il a placé toute sa confiance.

Nous voici donc lancés dans une donnée de comédie qui n'est pas plus déplaisante qu'une autre. Pourquoi faut-il, qu'au second acte, nous versions dans le mélodrame ?

L'oncle, poursuivant son projet, se rend chez

le notaire pour annuler ce premier testament, comme il était convenu, et pour en dicter un second. Mais à peine s'est-il embarqué que l'intendant, qui est un coquin, vient proposer carrément au notaire de détruire ce second acte et de partager avec lui la fortune du vieillard qui ne reviendra certes plus du Brésil. L'honnête Pantasileo s'indigne à l'idée de cet infâme contrat, et Melchiorre, se voyant perdu, menace le notaire d'un poignard et brûle ce qu'il croit être le second testament.

Il est élémentaire que le véritable testament aura été remis par erreur à un autre personnage de la comédie, lequel, dans l'occasion, se trouve être une vieille ridicule cherchant à se remarier et venue dans l'étude pour y prendre son premier contrat de mariage.

Puis, comme l'auteur a voulu jeter une note gaie au milieu de cette action mélodramatique, il y a introduit deux éléments comiques : le premier, cette Dª Panfilia, plus que mûre, qui, très bavarde, veut épouser Anselmo, le bègue ; le second, Pulcinella, valet, qui ayant vu dicter un testament, veut faire de même :

« Je lègue... Item, une montre en or pour marquer l'heure qu'il est ;

« Item, une voiture avec deux chevaux *vivi* ;[1]

« Item, une maison située... mettez la rue que vous voudrez ;

« Le tout... au sieur Federico... le jour où une âme charitable m'aura fait cadeau de tout ce qui est ci-dessus énuméré. »

Tel est l'esprit de Pulcinella ; il n'a guère varié depuis trois cents ans.

Commencée en comédie, continuée en mélo, l'*Éruption du Vésuve* finit en farce de tréteaux. Seulement je voudrais bien que l'on ne veuille pas trop me presser de questions, car j'avoue humblement que je serais terriblement embarrassé pour y répondre.

Pourquoi l'auteur transporte-t-il tous les personnages de la pièce au pied du Vésuve, dans une maison de campagne appartenant au notaire ?

Pourquoi le notaire veut-il se jouer de Pulcinella et de son propre clerc Picchio, prétendant malheureux et ridicule de la belle Carolina ? —

[1] A Naples, les chevaux sont dénommés *morts* ou *vivants*. On entend par cheval *mort* celui qui est à point pour l'abattoir, — c'est celui que l'on attelle généralement aux *corricoli* — et par cheval *vivant*, le cheval de luxe, ou tout au moins bon pour un attelage convenable. Telle est l'explication des chevaux *vivants* de Pulcinella. — Voir A. Dumas, le *Corricolo*, vol. I, p. 17 et suiv. — Edit. Calmann-Lévy, 1897.

Pourquoi convie-t-il aussi, pour être victime de cette « fumisterie », le bègue Anselmo ?

Gennaro Pantalena, co-directeur artistique et premier comique grime du théâtre Nuovo.

Je vous ai prévenus de ne pas être trop indiscrets.

Nous sommes dans une maison de campagne voisine du Vésuve, et cela doit nous suffire. Nous y voyons venir Pulcinella, Picchio et Anselmo.

Franchement nous serions bien difficiles d'en vouloir savoir davantage.

Voici donc les trois hommes enfermés dans une chambre à deux lits où ils doivent passer la nuit, après avoir été dûment avertis que le Vésuve donnait des signes non équivoques d'une éruption très prochaine. Vous devinez le reste : les trois « victimes » voulant se coucher et dormir, les coups de traversins, les bruits insolites dans la coulisse, les grondements du volcan figurés par des coups de grosse caisse, les lueurs du cratère représentées par des feux de bengale, et Pulcinella, Picchio et Anselmo à moitié vêtus se débattant dans l'obscurité. Et l'on rit ! Oh ! le bon public que ce public napolitain ! Toujours gai, toujours content, laissant à la porte, en entrant, tout raisonnement et tout esprit de critique !

Et la pièce ? — Parfaitement, je l'oubliais. Eh ! bien, le vrai testament est retrouvé entre les mains de la vieille ridicule, le navire qui emportait l'oncle a dû regagner le port par suite d'un accident, et Federico corrigé épousera Carolina dans la personne de la belle Mlle M. Migliorato.

Ce genre de répertoire comprenant également un certain nombre de pièces dites *fantastiques* — comme nous dirions féeriques — je n'eus garde de manquer d'assister à la représentation d'un ouvrage de ce genre, *Nu Diavolo Ngacchiato*, un diable endommagé, comédie fantastique musicale en quatre actes du célèbre A. Petito, représentée jadis plus de 300 fois sur la scène du San Carlino.

Une féerie avec des décors qui ne se composent guère que de toiles de fond... c'est hardi! Bast! pensai-je, puisque le public napolitain se contente de cette mise en scène depuis plusieurs siècles, ne soyons pas beaucoup plus exigeant que lui. Nous en aurons bien toujours pour nos deux lires!

Eh bien! dans toutes ces pièces — ces canevas bâclés à la hâte, pourrais-je dire — je remarque qu'il y a toujours une idée scénique... et puis tout cela finit ensuite n'importe comment. On croirait que l'auteur, homme de théâtre, a écrit un acte sur une donnée quelconque, puis s'est dit : « Nous terminerons cela aux répétitions; Pulcinella brodera sur le tout quelques *lazzi* de son cru; les autres personnages lui répondront ce qui leur passera par la tête, et nous demanderons

l'indulgence du public dans un petit couplet bien troussé. »

Quand je vous disais que ce théâtre se ressentait terriblement de la *Commedia dell'arte* dont il descend en ligne directe.

Revenons au *Diable endommagé*.

Le rideau se lève sur un atelier de peintre; à droite, au fond, un grand tableau recouvert d'un voile. Le vieil artiste, chez qui nous sommes, a comme élève son neveu Pulcinella dont c'est aujourd'hui le mariage.

A ce propos, nous ouvrirons une parenthèse : lorsque Pulcinella est serviteur il ne change généralement rien à son costume classique : blouse blanche sans fraise, et pantalon blanc. Mais s'il doit représenter un autre caractère, il passe par dessus sa blouse un vêtement quelconque et échange son chapeau pointu contre une autre coiffure. C'est ainsi que dans la pièce qui nous occupe, pour bien nous faire comprendre qu'il étudie la peinture, il a endossé par dessus son costume un veston de rapin, et s'est coiffé d'un petit bonnet de police en papier.

Dans le calme de cet atelier un intendant grotesque vient annoncer à grand fracas la prochaine visite de la duchesse qui règne en souveraine

dans ce pays imaginaire — quelque chose comme la duchesse de Gerolstein. — On lui présentera les fiancés; l'un de ces fiancés, ne l'oublions pas, c'est Pulcinella en personne, type naïf et balourd qui n'est pas sans analogie avec le *Pierrot* de Deburau, avec cette différence toutefois que Pulcinella en a toute la bêtise et la malice sans en avoir la sveltesse. Puis, çà et là, quelques scènes qui sentent la tradition d'une lieue. Ce sont des *lazzi* que l'on doit se repasser de génération en génération. En voulez-vous par exemple un échantillon ; je cite, bien entendu, de mémoire :

L'intendant. — Ah ! mon cher Pulcinella, je t'avouerai que depuis quelque temps je ne suis guère à mon aise.

Pulcinella. — Qu'est-ce que vous avez?

L'intendant. — Une indisposition à laquelle je ne comprends rien. D'abord, un poids sur l'estomac, un manque complet d'appétit, des maux de cœur, enfin des nausées inexplicables.

Pulcinella. — Attendez donc ! Vous vous sentez un poids sur l'estomac ?

L'intendant (surpris). — Oui.

Pulcinella. — Vous avez un manque complet d'appétit ?

L'intendant (de plus en plus surpris). — Parfaitement.

Pulcinella. — Et, le matin surtout, vous avez des maux de cœur, des nausées ?

L'intendant (ébahi). — Mon cher Pulcinella, c'est cela ! Il n'y a pas un mot à changer à tout ce que tu dis.

Pulcinella (d'un air entendu). — Eh bien ! ce n'est pas difficile de deviner ce que vous avez.

L'intendant. — Et qu'est-ce donc ?

Pulcinella (avec mystère). — Vous êtes... dans une position intéressante.

Plus loin, c'est le même intendant qui, voulant faire une déclaration d'amour à une demoiselle et ne sachant comment s'y prendre, se fait souffler par Pulcinella ce qu'il doit dire. La scène est amusante, car l'intendant refuse souvent de dire ce qu'on lui souffle, et veut rectifier le texte à à sa guise. L'auteur, A. Petito, n'avait pas attendu Rostand, qui n'était pas encore né, sans doute, pour écrire la scène de la déclaration d'amour à trois (rien de *Cyrano !*).

La duchesse annoncée arrive enfin ; elle est jeune, elle est belle, mais insolente à la façon de la fée rageuse. Orgueilleuse, elle tutoie les

Mlle A. Magnetti, première actrice du théâtre Nuovo.

paysans, ses vassaux, se prête à contre-cœur à la cérémonie du baise-main, se faisant suivre par un secrétaire dont la mission consiste à lui enduire la main de parfums après chaque baiser, tout cela entremêlé de quelques *battute* de Pulcinella qui, lorsque son tour est venu de s'approcher de la duchesse, lui retient la main et engage la conversation avec les personnages qui l'entourent. Comme détail : la duchesse se fait accompagner encore d'un comptable qui, chargé d'inscrire sur un grand livre les libéralités de sa maîtresse, marque toujours autre chose que ce qu'on lui dit, tandis que Pulcinella, voyant déployer cet énorme in-folio, fait des génuflexions et se met à chanter comme au lutrin.

Le vieux peintre, en souvenir de cette visite, veut offrir à la duchesse une de ses toiles ; celle-ci accepte avec dédain et ordonne à son intendant de remettre quelque argent au vieillard. Sous cet outrage, l'artiste relève la tête, et dans une assez belle tirade sur l'art déclare qu'il repousse cette aumône, le peintre ne vivant pas seulement d'argent, mais surtout de gloire.

Décidément, cette duchesse est intraitable : voulant voir le nouveau tableau de Pulcinella, elle fait enlever le voile qui le couvre. Ce tableau

représente le diable. Ne le trouvant pas à son goût, l'irascible jeune femme le crève, et sans plus de formalités quitte l'atelier. Le malheureux Pulcinella, voyant son « diable » endommagé de la sorte, est au désespoir et veut se tuer. C'est alors que le diable — qui n'est pas un mauvais diable — descend de son cadre, malgré son accroc qu'il porte toujours sur la poitrine, et déclare à Pulcinella épouvanté qu'il se met à sa disposition pour exécuter l'accomplissement de toutes ses volontés.

Le point de départ pour une féerie est gracieux.

La noce revient au grand complet ; Pulcinella prend des airs de conquérant ; tout est ensorcelé dans l'atelier ; les portraits eux-mêmes se transforment lorsque la duchesse les regarde ; hors d'elle-même, elle veut sévir, et voici que la fiancée de Pulcinella est transformée en duchesse tandis qu'elle-même, devenue simple villageoise, est arrêtée par son propre capitaine des gardes et conduite en prison.

Mais c'est toujours la même chose : après avoir tracé cette donnée assez originale voici l'auteur qui nous apparaît trop essoufflé pour mener à bien les deux autres actes : diables, ogre, vieille

sorcière, trucs ridicules, feux d'artifices qui effraient les enfants assez nombreux dans la salle, tout le reste n'est plus à raconter... jusqu'au moment où la duchesse repentie pourra enfin remonter sur son trône de carton doré avec la permission du dieu des enfers.

Toutes ces choses se jouent devant des salles archi-pleines, deux fois par jour, et chacun de ces spectacles se termine invariablement, selon la coutume napolitaine, par un petit concert où l'on entend généralement deux ou trois « numéros ». A l'époque dont je parle, un jeune couple de café-chantant « le couple Trombetta », parfois accompagné aussi d'une chanteuse napolitaine ou de deux danseuses, faisait les délices de ce public.

Le « couple Trombetta » est jeune — c'est sa principale excuse. — L'homme est bien habillé, chante avec goût; la femme a un petit filet de voix au vinaigre, mais elle possède une si drôle de petite frimousse, avec son nez au vent, ses grands yeux étonnés et son menton rond, qu'elle apparaît seulement toute fraîche, toute rose, toute potelée, presque inexpérimentée. Tous deux plaisent, et l'on applaudit.

L'art n'a rien à voir là dedans, c'est évident,

mais c'est toujours sur une vision semblable, — de jeunes et frais minois — et au bruit d'un air de flon-flon que tout imprésario napolitain donne congé à son public... jusqu'à la fois prochaine.

Théâtre naïf !... Tant que vous voudrez, mais qui a le double avantage de ne jamais être obscène, et de ne pas donner mal à la tête.

IX

LE PREMIER ET LE SECOND ÉTAGE
UN MAIRE RAGEUR

En pays de connaissances. — Une autre pièce d'Altavilla. — *Au premier et au second étage*. — L'importance et la signification des étages à Naples. — Compte rendu de la pièce. — Gennaro Pantalena. — Sa soirée d'honneur. — Un *Maire rageur*. — Mme Angelini, la *servetta*. — Analogies avec notre vieux répertoire. — De Angelis. — *Anselmo*. — Compte rendu de la pièce. — L'acteur Di Napoli. — Le compliment au public comme au bon vieux temps.

Il est un fait à remarquer, au théâtre, c'est que le plaisir qu'on y prend est d'autant plus vif que l'on connaît mieux tous les artistes que l'on va voir jouer. C'est ce qui explique, je crois, la grande passion du parisien pour le théâtre. Combien de fois se dérange-t-on, par exemple, non pas pour une pièce nouvelle qui vous met en défiance, mais pour un acteur ou une actrice que l'on préfère. On s'intéresse alors aux progrès de chacun, et ce sentiment s'accentue avec le temps : « Celui-ci, je l'ai vu débuter ! Et cet autre ! Qu'il

était mauvais jadis ! Qui eût jamais cru ? etc. »

J'éprouve un peu cet effet depuis cinq mois environ que je suis à Naples : ces comédiens du Nuovo, avec leur théâtre en dialecte, m'étaient assez indifférents dès le principe. Aujourd'hui je retourne de bon cœur dans ce théâtre dont les gestes des acteurs me sont devenus familiers. Les deux frères De Martino, le gros Pantalena, le bégayant *Anselmo*, le frétillant Di Napoli, la gracieuse Mlle A. Magnetti sont déjà pour moi d'anciennes connaissances. Leurs noms seuls inscrits sur l'affiche me rassurent; je sais où aller passer ma soirée. Seulement, comme je l'ai dit, ce répertoire étant extrêmement varié, il est fort difficile d'en suivre attentivement les changements.

La première pièce d'Altavilla que j'étais allé voir n'était qu'une vieille parodie sans actualité, et ne m'avait que fort médiocrement plu. Je voulus juger cet auteur sur une épreuve plus concluante, plus sérieuse, et j'accourus dès qu'on afficha la première représentation de la reprise de *No Primmo e no Seconno piano ncopp' a Salute con Pulcinella servo corrazone*, c'est-à-dire au premier et au second étage en haut du quartier de la Santé, avec Pulcinella serviteur plein de

cœur, comédie en trois actes de l'artiste P. Altavilla, représentée jadis à l'ancien théâtre San-Carlino. J'ai fait remarquer déjà que — dans le théâtre napolitain — plus le titre est long plus il plaît. Aussi la salle du Nuovo, comme presque toujours du reste, est-elle comble !

A Naples, on attache généralement une grande importance à l'étage que l'on habite. C'est ainsi que, dans beaucoup de quartiers, l'étage supérieur est préféré à l'étage inférieur. Les malheureux logent au rez-de-chaussée dans les *bassi*. Les gens riches demeurent au troisième et au quatrième où ils possèdent souvent de belles terrasses d'où l'on jouit d'une vue splendide sur le golfe de Naples, le Vésuve et l'île de Capri. Voilà pourquoi dans cette maison du quartier de la Santé, Pangrazio qui se dit de sang noble habite le second étage, tandis que le professeur en médecine Taddeo habite au-dessous, au premier.

L'argent n'abonde pas dans le ménage Taddeo, et celui-ci se hasarde à venir demander un petit emprunt à son propriétaire et voisin Pangrazio qui le lui refuse brutalement. Pangrazio a, comme domestique, Pulcinella, qui, malgré sa grosse bêtise, et peut-être même à cause de cela, est un garçon plein de cœur. Il ne peut assister

d'un œil froid aux misères endurées par le pauvre professeur, et, prenant fait et cause pour celui-ci contre son patron — tant il est vrai que les malheureux inspirent plus facilement pitié aux malheureux, — vole des victuailles à son maître pour nourrir la famille du professeur et bombarde à coup de saucissons et de jambons le vieux Pangrazio qui a le mauvais goût de venir réclamer ce qu'on lui a dérobé.

La guerre est déclarée entre le premier étage et le second, et Pulcinella n'écoutant que son bon cœur, — pour justifier le titre de la pièce, — a passé résolument à l'ennemi. Ce n'est pas tout : comme Pangrazio veut marier son héritier à une jeune femme que l'on croit veuve — la propre sœur de Taddeo, la jolie Carolina — il n'est pas de niches que Pulcinella n'invente pour contrarier son ex-patron et ses invités. Il assomme à moitié les musiciens qui venaient donner une sérénade pour le contrat, fait dégringoler les gens de la noce dans l'escalier... jusqu'au moment où Ernesto, le mari de Carolina et par conséquent le beau-frère du pauvre professeur, revient d'Amérique sous un déguisement. C'est le *Deus ex machina!* Ernesto, pour ne pas contrarier les usages établis, a fait fortune en Amérique ; il

apprend du même coup l'annonce du prochain mariage de la trop consolable Carolina, et la misère de Taddeo. Vous pouvez compter sur lui pour remettre tout en état.

A partir de ce moment, la comédie va se transformer en une charge monumentale : au troisième acte, nous sommes au second étage, chez Pangrazio, le soir même où a lieu le bal des fiançailles. Pulcinella travesti en suisse grotesque, c'est-à-dire avec un habit rouge passé par dessus sa blouse blanche, un chapeau à plumes, une grande canne à pomme d'or, une trompette et un télescope en bandoulière, sert d'introducteur aux nobles étrangers : ces étrangers ne sont autres que Taddeo sous l'habit d'un maître de danse français et Ernesto en savant allemand à lunettes, suivis d'autres personnages aussi burlesques. Pulcinella qui les précède sonne de la trompe à tout propos, déploie son télescope et se livre à mille extravagances. Carolina, feignant quelque piège, feint une indisposition et Taddeo, se rappelant qu'il est professeur en médecine et ne connaissant que son devoir, se dépouille de sa fausse barbe pour voler au secours de sa sœur. Tout se trouve ainsi découvert. Ernesto reprendra sa femme, et Taddeo remis à

flot, grâce à son beau-frère, ira occuper le second étage tandis que Pangrazio ruiné redescendra au premier.

Nous sommes à la fin de décembre et Pulcinella ne veut pas laisser passer cette date sans nous rien dire : la comédie finie, il s'approche de la rampe, et dans un petit compliment bien tourné nous souhaite à tous la bonne année.

Ce rôle de Taddeo ayant été tenu avec une véritable autorité par Gennaro Pantalena, je ne voulus pas manquer à la soirée d'honneur de cet artiste qui choisit pour la circonstance *Nu Sinneco arraggiuso con Pulcinella carceriere di D. Picchio Pellecchia*, comédie en deux actes de C. Guarino, soit un maire rageur avec Pulcinella geôlier de D. Picchio Pellecchia.

Un début à la Molière : une suivante, sorte de Dorine, — c'est Mme C. Angelini qui a la spécialité de ces rôles — conseille la jeune fille de la maison, la guide dans ses amours, et se laisse, pour son compte, courtiser par Pulcinella. C'est Marinette et Gros René. Il y a plus :

Pulcinella, dans sa manière de s'exprimer, cherche les mots à la façon du valet du *Dépit amoureux :*

Pulcinella et la *Servetta* (G. De Martino et Mme C. Angelini).

Et lors un... certain vent, qui par... de certains flots,
De... certaine façon, ainsi qu'un banc de sable...
Quand... les femmes enfin ne valent pas le diable !

Pulcinella ne parle pas autrement à sa Rosina, et comme il y a de grandes chances que le modeste auteur de cette comédie n'ait jamais lu les œuvres de notre grand poète comique, je pense que ce sont là des traditions du vieux théâtre napolitain, traditions qui se sont perpétuées à travers les siècles — les mêmes que Scaramouche et ses camarades importèrent à Paris et qu'assimila à la scène française notre Molière.

Que dit ainsi Pulcinella ?

Rien, si vous voulez, mais il trouve le moyen de faire rire toute une salle en racontant que par une de ces maladresses qui lui sont familières, il a cassé toute la verrerie de son maître à la soirée de la veille.

Voici Anselmo, le *Tartaglia*, le bègue — tous ces personnages nous sont à présent connus — avec des énormes lunettes bordées de bleu, — représenté toujours à ce théâtre par l'acteur De Angelis. Le procédé — non plus — n'a pas varié depuis trois cents ans. C'est l'ancien *Notaire* de la comédie italienne.

— Alors vous voulez spugn... spugn...

(*spugna* veut dire : éponge ; on rit), sposare (épouser).

C'est toujours le vieux cliché :

— Ser... Ser... vitore ! Illustri... tri... tri...

— C'est un notaire qui vient de Tripoli.

— Trissimo ! (prenant sa plume et son papier pour écrire). L'an... an... an...

— Qu'on mène cet âne à l'écurie !

Revenons à la pièce de ce soir.

Don Picchio qui veut se marier avec la fille d'Asdrubale, le maire, fréquente assidûment la maison de sa fiancée. Pulcinella, qui l'a connu enfant, se permet envers lui certaines familiarités comme, par exemple, celle de le tutoyer.

— Mon cher Pulcinella, lui dit D. Picchio, quand nous ne sommes que nous deux, tout cela m'est absolument égal, et je ne vois pas d'inconvénient à ce que tu me tutoies tout à ton aise. Mais quand il y a du monde, il faut, par convenance, ne parler qu'à la troisième personne.

On sait qu'en italien la troisième personne du verbe est employée pour la formule de grande politesse, comme on dirait en français : « Votre grâce veut-elle, etc. »

Mais Pulcinella comprend difficilement quelle peut être cette « troisième personne » dont il

est question. Alors D. Picchio, fort patient, lui explique que dès qu'il verra entrer quelqu'un il devra dire, par exemple : « Votre grâce voit-elle, entend-elle ? Que dit-elle ? Que veut-elle ? » Et Pulcinella d'apprendre consciencieusement sa leçon par cœur. Aussi, dès l'entrée d'un nouveau personnage — Jennaro, un paysan qui vient pour parler au maire absent — ce fidèle serviteur voyant en lui la « troisième personne » dont on l'a entretenu, se met-il à crier à tue-tête, au nez et à la barbe du nouvel arrivant : « Votre grâce veut-elle ? Entend-elle ? Que dit-elle ? Que veut-elle ? »

C'est absurde, si vous voulez, mais c'est d'un comique irrésistible, du genre de cette autre scène des *Trente millions de Gladiator :* « Quel génie que ce Gredane ! Quel talent ! Quel dentiste ! Il n'y a que lui ! Il n'y a que lui ! »

Asdrubale, le maire, fort bien représenté par le gros et consciencieux Pantalena, revient de voyage et se fait raconter par Pulcinella tout ce qui s'est passé en son absence. Ici, nous assistons encore à une de ces scènes burlesques où Pulcinella trouve le moyen de placer un discours invraisemblable, faisant de tous les événements qu'il veut raconter une macédoine fort indigeste :

Don Picchio, la suivante, le bègue, le paysan, « Que veut-elle ? Que dit-elle ? » Le maire pense en devenir fou. Cependant Jennaro, le villageois à peine entrevu tout à l'heure, revient avec insistance. Il se plaint au maire de ce que l'on a enlevé sa fille Fanny, et comme le maire veut connaître le nom du séducteur, il apprend que le coupable n'est autre que Don Picchio Pellecchia le fiancé de sa propre fille. Le maire entre alors dans une violente colère et, usant de son pouvoir discrétionnaire, fait arrêter celui dont il voulait faire son gendre.

Au second acte nous voyons la fiancée Luisa, représentée par une belle personne, Mlle M. Migliorato, inconsolable malgré les exhortations de sa suivante. Pulcinella compatissant à tant d'infortune — car il est à remarquer que s'il est bien bête, il a toujours bon cœur, Pulcinella, ce en quoi il ressemble à notre Pierrot — Pulcinella donc, veut bien se faire le gardien de Don Picchio, le tirer du violon de la mairie, et lui faciliter une entrevue avec sa fiancée.

La scène est amusante, car toutes les fois que le malheureux Don Picchio veut prouver son innocence, il élève la voix sans s'en apercevoir, tandis que Luisa, Rosina et Pulcinella le font

taire. Puis cette entrevue ne va pas sans difficultés. D'abord, c'est ce bègue d'Anselmo qui vient se jeter par le travers, puis c'est l'arrivée du maire, d'où la nécessité pour Don Picchio de se cacher.

Le maire Asdrubale veut une explication catégorique. Il ordonne à Pulcinella d'aller chercher le prisonnier et de l'amener en sa présence. Mais ici redouble l'embarras de Pulcinella qui n'ose avouer que Don Picchio se trouve tout simplement dans la salle voisine. La soubrette sauve alors la situation en renversant la lumière et en plongeant la chambre dans l'obscurité. Picchio profitant de la confusion produite sort à quatre pattes du cabinet, passe entre les jambes du maire qui trébuche, et gagne la porte, tandis que l'on rallume la bougie et que Pulcinella qui a repris ses esprits annonce avec fracas : « Le prisonnier. »

Don Picchio — ce rôle était tenu ce soir là par l'acteur Di Napoli qui y est parfait — n'a pas de peine à prouver son innocence. Il n'a jamais connu personne du nom de Fanny ; le jour n'est pas plus pur que le fond de son cœur. Les soupçons se portent alors sur Pulcinella, au grand désespoir de la suivante qui assiste à l'interroga-

toire du seuil de la chambre d'à côté. Pulcinella, pour sa part, qui avait été chargé de surveiller les agissements d'une chatte, nommée Fanny, et qui, paraît-il, avait relâché sa surveillance, ne fait aucune difficulté pour avouer qu'il est responsable de la mise à mal de Fanny, et confesse même la délivrance clandestine de la malheureuse bête confiée à ses soins.

Le quiproquo s'éclaircit enfin, et Jennaro, le père de la véritable Fanny, est le premier à déclarer qu'il ne reconnaît dans aucune des personnes présentes le séducteur de sa fille. La raison en est que ce nouveau Don Juan n'était autre qu'un certain Cesarino, ami de Don Picchio, qui, pour courir les aventures, n'avait pas hésité à changer de nom. Cesarino, qui au fond est un honnête garçon, ne demande pas mieux que de réparer ses torts. Picchio se mariera avec la fille d'Asdrubale, et Pulcinella lui-même convolera en justes noces avec Rosina que le maire, en sa qualité de veuf, aurait bien voulu garder pour lui.

Puis la façon de terminer, toute napolitaine, car on en est encore ici au « compliment au public » comme au bon vieux temps.

— Si tu persistes à vouloir te marier avec

Rosina, dit le maire à Pulcinella, je te chasse.

— Eh bien ! peu m'importe, répond Pulcinella en retirant son chapeau pointu et en s'avançant vers la rampe, car j'ai un autre maître qui m'accueillera toujours avec faveur, cet honorable public qui m'écoute, et dont j'ose réclamer les applaudissements.

Pièce non seulement amusante, mais bien jouée.

Décidément je commence à m'acclimater au théâtre de « Pulcinella ».

X

LA VEILLE DE NOEL
COLOMBINE AVEC PULCINELLA...
DON FELICE ET DON PIPETTO ENFOURNÉS

La *Veille de Noël*, tableau napolitain en un acte. — La fête de Noël à Naples. — Les marchands de paniers. — Festins pantagruéliques. — Compte rendu de la pièce. — La jeune Elvira Pantalena. — *Colombine avec Pulcinella premier aide de camp du sieur Peppe.* — Analyse de la pièce. — *Don Felice et don Pipetto enfournés comme des petits pains.* — Réminiscences de nos *Funambules*. — Tableaux populaires. — Lambert Thiboust et Clairville.

Cette représentation en l'honneur de Gennaro Pantalena était complétée par une comédie en un acte, *Na Vigilia di Natale* (la Veille de Noël) de V. Di Napoli-Vita, charmant petit tableau napolitain que je ne puis vraiment pas laisser passer sous silence. Mais pour en bien comprendre tout le sel il faut dire tout d'abord l'importance que revêt la fête de Noël, tout particulièrement à Naples — le premier de l'an n'étant considéré que comme un simple jour de chômage.

A Noël, la vie sociale est suspendue. Les pauvres diables qui se résignent à mourir de faim toute l'année veulent manger pendant vingt-quatre heures de suite sans désemparer. C'est du reste la vraie façon d'entendre et de pratiquer la religion à Naples : on connaît les fêtes de l'Église bien plutôt par ce que l'on doit manger à date fixe que par les cérémonies du culte. Ainsi, à Noël, il est d'usage de manger des anguilles ; à la Saint-Joseph des *zeppole*, à Pâques des *casatelli*. La table et l'autel se sont toujours coudoyés dans ces parages ainsi que le faisait remarquer Marc Monnier. Les sacrifices antiques avaient des odeurs d'abattoirs : Vénus ou Marie, le *bambino* ou Cupidon, il n'y a pas grand'chose de changé[1].

Donc, à Noël, il est d'usage de manger des anguilles. Dès la veille, la via Santa Brigida, au centre de Naples, est convertie en marché aux anguilles[2]. Les trottoirs sont encombrés de mon-

[1] Marc Monnier, *Pompéi et les Pompéiens*, Paris, Hachette, 1855.

[2] Les 23 et 24 décembre 1891, a noté M. Marcellin Pellet dans sa *Naples contemporaine*, il est entré en gare quatre vingts wagons de *capitoni* (anguilles) venant des marais de Comacchio et de Corse, sans préjudice de ce qui est arrivé par bateaux, en tout, plus de 400 000 kilogrammes. A Noël 1892, le nombre a été moins grand, mais on a constaté, par contre, l'entrée de 30.000 colis postaux de trois à dix kilogrammes, contenant pour la plupart des comestibles.

tagnes invraisemblables de légumes, de charcuterie, de viandes. Les rues voient bien encore des acheteurs, mais ne voient plus de promeneurs. Chacun s'enferme chez soi, en famille, et mange jusqu'au lendemain ; et comme les malheureux qui vivent au jour le jour ne pourraient jamais réaliser pendant toute l'année assez d'économies pour faire face aux frais de cette débauche pantagruélique, il existe une industrie particulière à Naples — celle des « *marchands de paniers* ».

Le marchand de paniers est un homme qui, moyennant un versement quotidien de cinq, dix quinze ou vingt centimes, du 30 mars au 24 décembre, s'engage à fournir, le jour de Noël, à tous ses clients, une copieuse série de comestibles dont il donne la liste à l'avance. M. Marcellin Pellet, ex-consul de France à Naples, nous en a donné le détail : c'est ainsi que l'abonné à quinze centimes par jour a droit, en ce jour bienheureux, à trente-quatre articles divers, dont 25 kilos de macaroni. Pour trois sous par jour pendant 275 jours, soit lires 41.25, une famille a à sa disposition plus de cent livres de victuailles qu'il faut engloutir en vingt-quatre heures.

Le professeur Raffaele Sgneglia, que nous met en scène l'auteur de la *Veille de Noël*, a sans doute

oublié de verser cette cotisation habituelle, car l'on ne voit pas la trace du moindre « panier » dans le pauvre logis. Et cependant nous sommes bien à la veille de Noël : dans la rue on entend les détonations des pétards, de ces pétards soi-disant défendus par la police, mais qui blessent chaque année un nombre incalculable de personnes. Il est bon de rappeler que Naples est la ville de toutes les licences : les pétards sont prohibés, c'est vrai ; mais on en vend à chaque coin de rue, publiquement, et le premier gamin venu ne se gênera pas pour en faire partir un dans les jambes de l'agent chargé de le surveiller. Si vous avez l'air de vous étonner, l'on vous répondra que c'est l'usage. C'est cet usage, sans doute, qui cette année a rempli les journaux de Naples d'une longue liste de blessés sous la rubrique : « Les victimes des bombes en papier », sans oublier la mort d'un maçon qui succomba à la suite de l'amputation de la jambe gauche et de nombreuses brûlures sur le corps.

La pauvre famille du professeur doit donc se contenter pour son maigre réveillon... des bruits de la rue. La femme, anxieuse, attend le retour du mari. La petite fille, insouciante comme tous les enfants de son âge, a dressé dans un coin une

petite crèche devant laquelle elle fait brûler une veilleuse. Il n'y a pas d'argent à la maison et cependant la jeune Elvira a trouvé le moyen d'acheter pour sa mère un petit gâteau d'un sou que celle-ci accepte les larmes aux yeux. Survient, pour comble, un créancier brutal. L'enfant fait cacher sa mère, raconte je ne sais quelle histoire à ce butor qu'elle arrive à attendrir et le renvoie. Enfin, voici D. Raffaele, un malheureux professeur à l'habit troué. La femme et l'enfant interrogent du regard le pauvre homme. Celui-ci se met à entonner l'hymne royal : il rapporte à la maison un billet de cinq lires! Père, mère, enfant s'embrassent. Cinq lires, à Naples, c'est bien vingt francs à Paris! L'on n'en verra jamais la fin. La femme dresse le couvert, et l'on fait déjà mille projets plus insensés les uns que les autres. La famille est groupée autour de la table et forme tableau. La petite Elvira prend dans ses mains ce billet rarissime, le tourne, le retourne, l'examine, se rend compte comment il est fait, puis l'approchant trop de la bougie le fait flamber par mégarde en présence du père et de la mère abasourdis! Le père, hors de lui-même, veut battre l'enfant qui se réfugie derrière sa crèche, et cette scène n'est interrompue que par

l'arrivée de D. Gennaro, le riche voisin, qui vient sans façon, en robe de chambre, demander dit-il, un service.

A ce mot de service le professeur et sa femme échangent des regards intraduisibles. Un service! Quel service?

— Vous n'avez peut-être pas encore soupé? interroge le bourgeois.

Mais il n'obtient que deux soupirs pour toute réponse. D. Gennaro se lance alors dans une histoire interminable dans laquelle il raconte par le menu l'état de ses relations avec tous les membres de sa famille, ses frères, ses sœurs, ses fils, ses brus.

— Qu'est-ce que cela peut bien nous faire? pensent les deux autres.

— D'où il résulte, poursuit D. Gennaro sans se décourager, que ma bru qui est en bisbille avec ma femme, se dit malade pour nous faire une niche, et s'est mise au lit. Les autres parents avec qui je suis en froid ont suivi son exemple, et c'est bien ennuyeux dans un jour comme celui-ci où l'on ne regarde pas à cent francs de plus ou de moins pour un repas!

Vive mimique échangée entre le professeur et sa femme.

— Enfin, fait le bourgeois en manière de conclusion, nous ne pouvons pas être six autour d'une table où il y a à manger pour vingt, et je viens vous inviter... si toutefois cela ne vous gêne en rien.

— Ça ne nous gêne pas, s'empresse de dire le professeur qui cependant veut mettre l'enfant en pénitence, mais pardonne grâce à l'intervention de D. Gennaro, ce qui permet à tout le monde d'aller se mettre à table... pour trois jours.

Telle est cette piécette, bien napolitaine, inspirée des usages napolitains, et fort bien jouée par G. Pantalena (D. Gennaro), Di Napoli (le professeur) et la petite Elvira Pantalena, fille de l'excellent grime déjà nommé, et pour qui, en résumé, cette pièce a été montée.

Par goût, je n'aime pas les enfants sur la scène pas plus que dans un cirque, d'ailleurs. J'ai toujours peur que les uns se cassent un membre ou que les autres restent en plan au beau milieu de leurs rôles. Je pense, malgré moi, qu'ils feraient bien meilleure figure à l'école, et que c'est un crime de les faire coucher si tard. Mais je dois déclarer qu'il faut établir une exception pour la petite Elvira Pantalena, enfant de la ballé, à qui l'on ne fait jouer fort sagement que des rôles

appropriés à son âge, et qui joint à un joli minois et à une intelligence peu ordinaire un talent de diction de premier ordre doublé d'un naturel tout à fait exquis.

Le père et la fille reviennent saluer, mais le contentement de l'enfant n'est rien auprès de celui du père dont la grosse figure ronde s'épanouit démesurément au bruit des applaudissements destinés à sa petite Elvira.

Avec *Palummella con Pulcinella primo aiutante di campo d'O Sié Peppe* — Colombine avec Pulcinella premier aide de camp du sieur Peppe — comédie en trois actes de A. Petito, représentée plus de 150 soirs de suite au théâtre San Carlino (dit l'affiche), nous abordons une des pièces les plus classiques du théâtre napolitain du XIXe siècle. Elle a de plus ce grand avantage, pour un profane qui veut s'instruire, de mettre en scène tous les types légendaires de la comédie napolitaine, tels que Pulcinella, Felicetto, D. Anselmo, Baldassare, Palummella.

Le but évident de l'auteur a été de mettre du mouvement et de la gaité dans toute sa pièce. Le premier acte, par exemple, nous peint les ridicules d'une soirée bourgeoise, l'une de ces soi-

Pulcinella, la Servetta et le Guappo.
(G. De Martino, Mme Angelini, et Cosenza) types caractéristiques du théâtre napolitain.

rées dans le genre de celle de M. Choufleury. Vingt personnes sont en scène : Anselmo, le bègue, tient le piano ; Pulcinella, vieux serviteur de la famille, va, vient, circule parmi les invités, et ne se fait pas faute d'user de son franc parler. La dame de la maison, D. Gigia, une vieille enrichie, a deux enfants dont un fils, Felicetto, caractère timide de bon jeune homme qui ne fait rien sans consulter sa mère, et une fille qui soupire en silence pour Luigino qui se cache sous la livrée d'un domestique pour se rapprocher de celle qu'il aime. Cette vieille ridicule se laisse enfin faire la cour par un jeune homme qui se fait passer pour noble. Bref, cette soirée grotesque est troublée par l'arrivée d'O Sié Peppe, frère de la maîtresse de la maison. Ce sieur Peppe revient d'Amérique où il n'a pas fait fortune, et finit par être jeté à la porte comme un intrus.

Au second acte seulement — dans la rue — nous faisons connaissance avec Palummella. Cette jeune personne est une chanteuse ambulante qui parcourt les carrefours de Naples en compagnie de son frère Rivelli. Ce tableau n'a guère autre but que de nous mettre en scène des types napolitains : les chanteurs des rues, le *guappo* fanfaron, et comme il faut bien que ces

personnages se rattachent quelque peu à l'action commencée, D. Felice, le petit jeune homme innocent et timide du premier acte, est devenu amoureux de la belle Palummella. Mais voici que sur les racontars d'un enfant, le petit Trommonciello, D. Felice se figure que Palummella (mot à mot la petite colombe — Colombine) est mariée et a deux enfants. Querelle des amoureux, puis raccommodement, car le gamin n'avait jamais voulu parler que de sa colombe, et arrivée de Luigino, le soupirant évincé, qui pour se venger de Dª Gigia, sa future belle-mère, combine une charge digne d'un atelier de peintres du temps de la jeunesse d'Henry Monnier.

Au troisième acte, nous sommes chez le jeune homme riche, ledit Luigino, et dans le domaine de la pure fantaisie. Le sieur Peppe se fait annoncer comme amiral, et Pulcinella cumule à la fois les hautes fonctions « d'aide de camp de l'amiral » et de grand maître de cérémonies. Les invités, revêtus d'uniformes invraisemblables, avec des plumets multicolores et de lanternes en papier allumées sur la tête, défilent pendant que Pulcinella sonne de la trompe. Rivelli, le chanteur des rues, est en prince; s

sœur, Palummella, en princesse. Ne me demandez pas de raisonner ; D. Felice épousera sa Palummella; le jeune homme riche, sa fiancée; et la vieille parvenue s'apercevra que le galant qui lui faisait la cour n'est autre qu'un vulgaire cuisinier... comme son confrère le vicomte de Jodelet.

Ces pièces d'une tournure spéciale, et presque impossibles à raconter, sont excessivement bien jouées par les artistes du Nuovo qui ont reçu de leurs prédécesseurs les traditions de ce théâtre. Pantalena dans le sieur Peppe, G. De Martino en Pulcinella, son frère Luigi en chanteur des rues, Di Napoli en amant timide, G. Cosenza en Baldassare, Mlle A. Magnetti charmante sous les traits de Palummella et la petite Elvira dans le rôle du gamin font passer une excellente soirée et oublier l'invraisemblance de ces turlupinades.

Après avoir entendu la prose d'Altavilla et celle de A. Petito, il ne me déplaisait pas d'entendre aussi celle de Cammarano, plus ancienne. Cette occasion se présenta avec — ne vous effarouchez jamais des titres quand il s'agit de pièces napolitaines — *Don Felice et Don Pipetto enfournés comme des petits pains avec Pul-*

cinella amant malheureux, comédie en deux actes de Filippo Cammarano.

Il serait ridicule, vous pensez bien, de vouloir discuter gravement le sujet de ces canevas sans prétention qui, par la forme, rappellent terriblement la donnée des pantomines que l'on jouait aux Funambules du temps du grand Deburau, et que nous a si bien fait revivre L. Péricaud dans son si intéressant volume[1]. Mais ces pièces ont le grand avantage pour un étranger, comme nous, de nous faire voir les mœurs populaires et les coutumes napolitaines d'il y a cinquante ans, lesquelles, à quelques exceptions près, sont à peu près les mêmes aujourd'hui.

Le décor n'est généralement pas compliqué : une toile de fond représentant un carrefour. A droite, à gauche, une porte sur laquelle, pour la circonstance, on cloue une pancarte avec ces mots : café, ou boulangerie, ou fruiterie ; nous serions difficiles d'en demander davantage. Ainsi, pour cette fois, nous sommes prévenus que la porte de gauche donne entrée à une *pizzeria*, c'est-à-dire une boutique où l'on fabrique

[1] Le *Théâtre des Funambules*, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition, par L. Péricaud, Paris, L. Sapin, 1897.

la fameuse *pizza* napolitaine, cette galette accommodée à la graisse, sur laquelle sont semés des fragments d'échalote, de tomate, de petits poissons, et que des marmitons vont offrir sur une planche en criant par les rues. Disons-le tout de suite à la louange de Naples, quelques-unes de ces *pizzerie* sont très proprement tenues. Celle dont il s'agit, dans la pièce que nous allons voir, revêt sans doute une certaine importance, car elle possède en outre, devant sa porte, sur le trottoir, un débit de *maccheroni*. En face, c'est la « changeuse de monnaies ». A Naples, quand on a cinq lires en argent on va les changer au coin de la rue pour cent sous en cuivre, et l'on bénéficie d'un sou. C'est un petit commerce innocent qui ne fait de tort... qu'aux poches de ceux qui consentent à se charger de cette mitraille. Ces femmes qui font le change de la monnaie sont installées en plein air, devant une petite table dont le dessus est recouvert d'un treillage métallique pour protéger la monnaie de billon contre toute mauvaise tentation. Voici enfin le marchand d'eau, sous les traits de Pulcinella, avec sa provision de citrons, débitant de grands verres pour deux centimes.

O Si Alesio ne possède pas que cette pizzeria : il est le père de fort jolies filles dont les deux aînées sont courtisées par D. Felice et D. Pippetto, les deux frères, fils du bègue Anselmo qui voudrait bien pour son propre compte convoler avec la belle Margherita, tandis que le marchand d'eau, Pulcinella, qui s'intitule « commerçant » a osé jeter les yeux sur la seconde. Ces deux frères se présentent sous un aspect assez comique ; le premier parle sans cesse en vers, à la façon du pâtissier de l'*Homme n'est pas parfait*, et ces vers n'ont que peu de chance d'être compris. Le second, beaucoup plus timide, le type exact de Califourchon de la *Corde sensible*, s'inspire de ce que fait son frère D. Felice et essaie de l'imiter en tout.

Ces rapprochements s'imposent, malgré moi. Et cependant Cammarano est de beaucoup le précurseur de Clairville et de Lambert Thiboust. D'autre part, ces charmants vaudevillistes n'ont peut être jamais soupçonné qu'il existait un théâtre napolitain ni un auteur du nom de Cammarano ; en tout cas, s'ils l'ont su, soyez persuadés qu'ils ne s'en sont que médiocrement souciés. Eh bien ! voilà des points de contact vraiment curieux à observer.

Toute cette scène est égayée par le marchand de macaroni criant à tue-tête sa marchandise, par les prétendus qui, pour se rendre agréables, achètent une assiétée de ces fameux *maccheroni* d'une longueur napolitaine, qu'ils ne savent pas manger avec les doigts selon la coutume populaire, et qu'ils finissent par se faire voler par des *lazzaroni* dès qu'ils tournent un peu la tête. Puis, nous retrouvons tout ce monde dans le « pétrin » du marchand de *pizza* où les jeunes gens viennent poser officiellement leurs candidatures devant la mère.

Cette demande en mariage est nécessairement troublée par l'arrivée des deux amoureux éconduits, Anselmo et Pulcinella, ce qui force Don Felice et Don Pippetto à se cacher dans le four. Mais les deux nouveaux venus avaient oublié le père qui ne badine pas sur l'honneur de ses filles, et frappe à la porte avec rage.

On cache Anselmo dans la huche et Pulcinella dans les copeaux... jusqu'au moment où la chaleur du four allumé et la poussière de la farine chasseront les uns et les autres de leurs cachettes. Tableau original que je regrette de n'avoir pas en photographie : Pulcinella sortant de dessous le four, D. Felice et D. Pippetto au-

dessus, passant leurs têtes effarées par l'ouverture, Anselmo blanc de la tête aux pieds sortant ahuri du coffre à farine, et tous les personnages groupés.

Anselmo et Pulcinella renonceront à leurs prétentions amoureuses, et le marchand de pizza mariera toutes ses filles, donnant encore celles qui restent, par-dessus le marché, à ses commis.

XI

LE CINÉMATOGRAPHE, REVUE DE L'ANNÉE

Les Revues de fin d'année en Italie. — Le *Cinématographe* revue napolitaine en 3 actes et 14 tableaux. — La loterie. — Superstitions et coups du hasard. — L'année 1899 et l'année 1900. — Ce qu'on voit devant l'Hôtel de Ville. — Le bazar italo-parisien. — La *Poupée*. — Notes tristes. — La fin du monde. — Un souvenir à Garilbadi. — La veilleuse de la Madone.

Les Revues de fin d'année sont rares en ce pays, et la raison en est bien simple. Ainsi que je l'ai expliqué dans le *Théâtre en Italie*, des capitales comme Turin, Milan, Florence, Rome, Naples, Palerme ont une vie propre.

Qu'importe aux Florentins de savoir ce qui se passe à Milan, ou aux Vénitiens de connaître la vie de Naples.

Il y a même une certaine affectation à l'ignorer. Ce n'est donc plus comme à Paris, à Madrid ou à Lisbonne où des Revues de fin d'année, en

faisant défiler sous nos yeux les événements les plus récents, nous mettent en scène des faits que nous connaissons tous en France, en Espagne, au Portugal. Il ne saurait ici être question que de revues locales, très locales. Mais il y a un autre obstacle pour la réussite de ce genre en Italie : presque toutes les troupes étant nomades, aucune d'elles, devant entreprendre une tournée Turin-Milan-Gênes-Venise, etc., ne se hasarderait à monter une *Revue* qui ne serait jamais comprise que dans la ville pour laquelle elle aurait été faite.

Une exception existe cependant pour Naples dont la population dépasse celle de toutes les autres capitales d'Italie, qui a ses usages particuliers, qui ne veut pour rien au monde être confondue avec le reste de la Péninsule, et qui a plusieurs compagnies dramatiques stables — telle celle du théâtre Nuovo dont nous nous occupons en ce moment.

Rompant pour une fois avec les usages établis qui consistent à changer l'affiche chaque soir, l'imprésario Cammerano voulut donc frapper un grand coup pour la saison du Carême en montant une *Revue* que l'on jouerait jusqu'à extinction de succès — une Revue napolitaine en

trois actes et quatorze tableaux, due à la plume d'un modeste artiste de la compagnie, Francesco Paolillo, avec musique nouvelle des Maestri Valente, Di Chiara, Nutile, Fonzo, Fanti et Gambardella.

Des décors nouveaux furent commandés ; on ne recula même pas devant les trucs ! Cette Revue prit le nom de *In Cinematografo*, et la première fut annoncée pour le 3 mars.

Je ne dissimulerai pas que j'ai toujours pris un très vif plaisir aux Revues quand elles sont spirituelles et bien faites. A Paris, nous avons des maîtres en ce genre. En Espagne, elles sont navrantes, et ne sont tolérables que grâce aux airs fort jolis qui les accompagnent. J'ai raconté dans le *Théâtre au Portugal* combien la Revue était en faveur à Lisbonne. Jamais je n'en vis de si alertes, de si pimpantes, de si gaies ni de si mouvementées que dans ce pays où des auteurs tels que MM. Sousa Bastos et Eduardo Schwalbach Lucci se sont acquis une véritable célébrité, très méritée, comme revuistes.

Ce ne fut donc pas sans une certaine appréhension que j'allai voir celle-ci... avec Pulcinella bien entendu. Eh bien ! je dois déclarer de suite qu'avec les éléments de ce théâtre il

était difficile de faire mieux. Qu'on en juge!

Le premier tableau qui s'intitule *Un quaterne et trois cent mille lires* commence à la façon d'une comédie populaire, et nous présente une spirituelle satire de la *Loterie*. Ce mot ne vous dit rien peut-être? Il faut avoir vécu quelque temps à Naples pour en connaître la véritable signification. Il existe, il est vrai, 2.328 bureaux de loterie dans toute l'Italie, mais la seule circonscription de Naples en compte à elle seule 597, plus du quart!

Le *Lotto* est une des ressources des finances italiennes; il donne net plus de 30.000.000 de lires au Trésor, sorties de la poche de malheureux qui pour la plupart se privent de manger pour mettre sur deux ou sur plusieurs numéros, et qui n'ont jamais envie de travailler dans l'espérance de gagner le samedi suivant. On joue l'extrait simple, l'extrait déterminé, l'ambe, le terne, le quaterne qui touche 60.000 fois la mise. L'administration accepte *depuis deux centimes* pour l'ambe et le terne, huit centimes pour l'extrait simple ou déterminé, quatre centimes pour le quaterne. Le samedi, l'on ne peut pas jouer moins de cinquante centimes ou d'une lire.

La loterie à Naples.

Les uns ont une formule mathématique qui doit gagner, à moins qu'elle ne les mène aux pires extrémités ; les autres, dans l'esprit du peuple, agissent sous l'influence d'une suggestion extra-humaine. Les numéros indiqués par les moines doivent être infaillibles. Aussi, à chaque instant, voit-on un capucin assailli dans la rue par des femmes qui lui demandent un numéro. Le capucin, pour se dégager, n'a d'autre ressource que d'offrir une prise de tabac. Tout vrai napolitain se demande toute la semaine quels sont les bons numéros de 1 à 90. Mais la *Smorfia* vient à leur aide.

La Smorfia est un livre où tous les objets, tous les êtres, tous les sentiments, toutes les idées, toutes les actions sont exprimés par un numéro. Il contient 22.000 mots en 463 pages. C'est le livre d'Italie qui a eu, peut-être, le plus d'éditions. Ainsi, à Naples, on traite tout naturellement un homme de 23, pour dire qu'il est fou, ou une femme de 78 pour lui reprocher des mœurs dissolues. Tout événement, mort, crime, guerre, inondation doit être sérieusement tenu en compte. Il n'est pas rare, par exemple, de voir un napolitain entrer dans un bureau de *Lotto* et demander le numéro correspondant à

« voiture renversée » ou « cheval emporté » ou « chien enragé ». Le buraliste, qui en a vu bien d'autres, cherche dans son code le numéro correspondant et le donne à son client sans sourciller. Telle est l'explication d'entrefilets de journaux du genre de celui-ci : (*Roma*, journal de Naples, 15 mai 1892) « L'extraction d'hier, à Frattamaggiore a été providentielle pour cette ville et les environs, parce que toutes les familles, de la plus riche à la plus pauvre, avaient joué les numéros 26-37-71 à propos d'un accident ridicule survenu au curé pendant qu'il disait la messe. Les gains s'élevèrent à un chiffre énorme. »

26 représente la messe ; 37 le curé ; 71 la colique. — A Frattamaggiore et Afragola ce terne est sorti 537 fois et a rapporté plus d'un million aux joueurs. Jamais colique ne fut plus funeste aux finances italiennes [1] !

Il y a huit ans de cela, mais il n'y a absolument rien de changé. Tout ce que l'on a pu raconter sur le *Lotto* à Naples est encore au-dessous de la vérité ; cela dépasse toute imagi-

[1] Cité par M. Marcellin Pellet, *Naples contemporaine*, p. 177. Paris, Charpentier, 1893.

nation, toute vraisemblance, et comme je pourrais être taxé d'exagération, je copie ce qui suit dans le journal *Il Mattino* du 25-26 mars 1900, jour où j'écris ces lignes.

Il s'agit d'une femme coupée en morceaux dont les restes viennent d'être retrouvés murés dans une maison de Fuorigrotta (à la grotte de Pausilippe) et de l'arrestation de l'assassin présumé qui avait écrit ses *Mémoires !* Je cite textuellement :

« Outre le mémorial, ou journal, dans lequel ce très singulier Basile (l'homme arrêté) notait ses aventures, celui-ci possédait une *smorfia* (j'ai expliqué plus haut ce que c'était) annotée... En marge d'une feuille de manuscrit sur lequel Basile s'amusait à tracer des formules cabalistiques et des combinaisons pour le jeu de Lotto, il avait tracé cette phrase : « 26 juillet 1898 : Angelo Exposito, ma femme, est morte. » Et plus bas : « 28 juillet 1898 ». Ce qui fait croire qu'il l'a tuée. Plus loin cette autre phrase relative à son ancienne maîtresse : « 20 juillet, Rosa Rippa m'a donné son amour. » Puis, il note le jour où il achète un canif, une chatte, et sur un morceau de papier l'on trouve aussi les numéros suivants : « 3, 6, 50, 45, 29, 89, *qui*

ont fait gagner un ambo aux agents de police qui viennent de les jouer ».

J'ai voulu m'assurer du fait : c'est exact. La loterie de Naples a extrait le 24 mars 1900 les numéros suivants : 67, 13, **3**, **6**, 77. Il est vrai qu'on ne nous parle jamais des millions de combinaisons qui échouent !

C'est ce travers que l'auteur de la *Revue* qui nous occupe raille agréablement au premier tableau. La scène se passe dans une petite ville de province où quatre pauvres diables, D. Gennaro, Luigi, D. Mincuccio et Pulcinella, ont mis toutes leurs espérances sur des numéros et attendent avec anxiété l'heure du tirage. Par suite d'un accord, ils conviennent que celui des quatre qui aura gagné emmènera les trois autres visiter Naples, l'Italie, la France, et l'Exposition de 1900 à Paris. Le hasard favorise D. Gennaro qui n'avait pas mangé depuis deux jours pour alimenter son quaterne, et qui, ayant mis cent sous à la loterie, gagne, par conséquent, trois cent mille lires. Pendant ce temps, le jeune baron Filippetto fait une cour assidue à la jolie Mme Pulcinella qui ne se décide à le suivre, en tout bien tout honneur, que pour s'assurer chemin faisant des trahisons de son époux

Tel est le point de départ qui en vaut bien un autre, et qui nous permet d'aller voir ce qui se passe à Naples à la suite des quatre amis.

Nous assistons tour à tour à la naissance de l'année 1900, gentiment personnifiée par la jeune Elvira Pantalena ; à la rencontre de deux trains, la nuit, dans un décor fort bien truqué pour une si petite scène, et nous arrivons devant le *Municipio* (hôtel de ville) de Naples où défilent toutes les personnalités les plus en vue, le maire, les conseillers municipaux, les agents de police dont les têtes connues du public provoquent les rires de la salle.

La statue de Neptune que l'on promène de place en place vient se plaindre au maire entre deux déménagements ; les journaux de Naples, politiques et humoristiques, sont criés par des enfants de différentes grandeurs, selon l'importance de la feuille ; l'auteur effleure même les scandales de l'année y compris une certaine affaire d'extorsion qui fit grand bruit ici, et l'acte se termine par un chœur de conseillers municipaux, de pompiers représentés par des femmes, et de balayeurs.

Au second acte, Carmela, la femme de Pulcinella, est devenue une chanteuse de café-con-

cert à la mode, mais tient toujours son jeune baron à distance. Pulcinella qui se civilise esquisse de son côté une aventure galante, et les docteurs qui reviennent d'étudier la peste au Portugal, et en rapportent des bacilles dans des flacons, nous chantent un chœur assez réussi. Mais le *clou*, c'est le bazar italo-parisien où les directeurs des théâtres de Naples viennent pour acheter des jouets (lisez des pièces) et se précipitent tous sur les poupées disponibles.

Pour bien comprendre cette allusion, il est bon de dire que la *Poupée* d'Audran fit fureur à Naples tout l'hiver. Après avoir été jouée, comme elle fut écrite, c'est-à-dire en opérette, par la troupe Acconci-Soarez, elle fut transformée en comédie par Ed. Scarpetta, coutumier du fait. Scarpetta vous prend une pièce française quelconque, *Mamzelle Nitouche*, par exemple, en ôte les airs qui le gênent, *défait* la pièce à sa manière, copie mot pour mot des scènes entières, l'appelle *Santarellina*, l'annonce pompeusement comme de lui et gagne une fortune. Ça n'est pas plus malin que ça !

Donc, pour en revenir à notre *Revue*, il y avait dans ce bazar italo-parisien une belle poupée automate toute neuve, débarquée fraîche-

Mlle A. Magnetti.
Première actrice du théâtre Nuovo.

ment de Paris, la vraie *Poupée* d'Audran, personnifiée par Mlle A. Magnetti. Ce beau jouet, qui chante à merveille, est immédiatement acheté par l'imprésario-ténor Acconci qui donne au moins à son public une marchandise authentique, tandis que Scarpetta en est réduit à se contenter d'un vieux rossignol de poupée sous les traits de la duègne du théâtre.

L'observation est fine, mais il m'a semblé que cette spirituelle critique n'avait été que médiocrement comprise du public qui n'attendait que le défilé de tous les jouets animés. Il est vrai que le nom d'un auteur sur l'affiche a si peu d'importance à Naples ! Qu'importe un plagiat de plus ou de moins ? C'est pourquoi Scarpetta a pris une résolution catégorique : *toutes les pièces* que l'on joue chez lui sont signées de lui ! Ah mais ! Comme cela ses habitués n'auront jamais à se préoccuper du nom de l'auteur ! Quelle simplification ! Et dire que personne n'y avait songé avant lui !

Cela rappelle le beau temps où, en province, le nom seul de M. Scribe faisait de l'argent.

LE MISANTHROPE

COMÉDIE EN CINQ ACTES, EN VERS

De Monsieur SCRIBE

affichait un imprésario aux abois. Ne riez pas : j'ai copié textuellement ce qui suit sur les murs de Bruges, en 1895 — je précise :

LE CHEF-D'ŒUVRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

CASQUE EN FER

De Victor HUGO

Le troisième acte, et dernier, commence par des « Notes tristes » dit le programme. A mon avis, on aurait bien pu se passer de ces notes tristes. L'auteur nous transporte à Salerne, au moment des inondations qui ont désolé cette contrée l'hiver dernier. Des villageois enfermés dans une cabane poussent des cris, tandis que le régisseur agite son tonnerre à la cantonade et que le machiniste fait succéder les éclairs aux éclairs, ce qui permet à l'acteur Cosenza de jouer fort bien une scène dramatique beaucoup trop longue.

Phot. E. Majorama e F°, Naples.

Giuseppe De Martino (Pulcinella) et Gennaro Pantalena.

Puis l'on nous parle de la comète, de la fameuse comète qui devait amener la fin du monde, et comme en italien le mot *cometa* signifie tout à la fois comète et cerf-volant, vous pensez bien que ladite comète qui a effrayé tant de gens n'était, après tout, qu'un jeu d'enfants.

Quoi encore ? Nous voyons les vieux garibaldiens, survivants des guerres de l'indépendance, venir, au son de leur hymne, déposer une couronne au pied du nouveau monument érigé à l'endroit dit Ponti della Valle, et l'auteur nous montre pour finir la nouvelle Bourse de Naples récemment inaugurée devant laquelle se retrouvent tous les personnages de la Revue avant d'assister à l'apothéose finale.

Quel fut le sort de cette Revue qui, en somme, était un petit événement pour une ville comme Naples où l'on joue si peu de pièces vraiment nouvelles ? Les journaux, qui ne s'occupent guère que de la saison des trois mois d'opéra au San Carlo afin de pouvoir conspuer tout à leur aise l'imprésario (à tort ou à raison, mais plus souvent à raison qu'à tort), ne savent encore que très vaguement ce que c'est qu'un compte rendu dramatique, surtout s'il s'agit du théâtre en dialecte ! Pulcinella ! Fi donc ! Bon

pour le peuple ! Souvenez-vous de nos usages il y a soixante ans. Qui donc avant Janin eut jamais l'idée de révéler Deburau ? Gautier, Champfleury ! Des rêveurs ! Aujourd'hui seulement quand on secoue la poussière de ces manuscrits, quand on étudie sur le vif, comme le fit L. Péricaud, l'histoire si intéressante de la pantomime française, l'on s'aperçoit qu'entre ces quatre quinquets fumeux, sur ces planches populaires, ce qui manquait encore le moins à Pierrot c'était le génie.

Donc, quelques mots flatteurs dans la presse, et ce fut tout. D'analyse, de critique, pas l'ombre. C'est l'usage à Naples, et ces braves et modestes artistes n'en sont pas autrement offusqués !

Eh bien, cette Revue, en comptant les représentations de jour et de soir, fut jouée 25 fois, puis, le succès épuisé, on retourna au vieux répertoire en attendant les fêtes de Pâques pour une reprise.

Maintenant pouvait-on faire davantage avec une troupe de vingt-cinq artistes et des moyens aussi restreints ? Songez que pour jouer si peu de temps il avait fallu peindre des toiles nouvelles, commander des costumes. L'auteur a

donc fort bien compris le parti qu'il pouvait tirer des éléments dont il disposait, et puis, dans le théâtre napolitain, il ne faut guère compter sur le côté féminin. Alors que faire ?

Telles sont les réflexions que je roulais dans ma tête en sortant du Nuovo et en redescendant les ruelles du Monte-Calvario où l'on ne rencontrait plus guère, à cette heure, que quelques marins attardés en quête d'aventures, et où je vis ce soir-là — tableau bien napolitain par l'originalité des contrastes — les « pierreuses » de la strada Incoronata occupées dans la nuit à grouper poétiquement des fleurs devant l'image de l'*Immacolata* dont elle rallumaient la veilleuse.

XII

PULCINELLA & C. VOLEURS D'UN TRÉSOR AU BAS PORT

Pulcinella et C. voleurs d'un trésor, comédie en 3 actes d'O. Schiano. — Un bon public. — La misère à Naples. — Rencontre de deux bohêmes. — Un dîner fantastique et le quart d'heure de Rabelais. — Une caverne imprécise. — Les costumes des archiconfréries. — Pulcinella qui descend du ciel. — *Au bas port*. — La camorra et le roman populaire. — Drames de M. G. Cognetti. — Santa Lucia. — La vie dans la rue.

Il ne faudrait cependant pas croire que l'ancien répertoire du San Carlino, toujours repris avec succès, se bornât aux seules pièces de Cammarano, d'Altavilla et de Petito. On distingue encore d'autres auteurs dont les noms sont beaucoup moins connus, presque oubliés, et de ce nombre O. Schiano déjà cité, et dont le Nuovo a affiché ce soir (1er avril) *Pulcinella, D. Miserino e D. Felice ladri di un tesoro* (voleurs d'un trésor) comédie en trois actes, « chef-d'œuvre de l'antique répertoire du San Carlino », ajoute l'affiche.

C'est aujourd'hui dimanche, et malgré une pluie torrentielle le théâtre est comble. Ah! quel bon public que ce public napolitain! Je ne cesserai jamais de le répéter. Comme on voit bien que tout ce monde vient là pour s'amuser, et combien il a raison! Tant il est vrai que la somme de plaisir que l'on prend n'est jamais en rapport avec ce que l'on paie à la porte. Bien à plaindre les publics blasés! Ils se font leurs propres bourreaux. A ce théâtre Nuovo, depuis cinq mois, je vois jouer presque chaque soir une pièce nouvelle par d'excellents artistes et de jolies femmes. Que leur faut-il? Dix toiles de fond. Quant aux costumes de Pulcinella, de l'Anselmo et du Guappo, ils ne changent jamais.

Le vieux magistrat Eustachio a un polisson de neveu, Camillo, qui fréquente une bien mauvaise société. Il passe le meilleur de son temps à jouer dans la taverne de Giorgio avec des sujets de son espèce, courtise même la fille du patron qui ne craint pas d'écouter à la fois les doux propos du sergent Picchio, signe des lettres de change qu'il ne paie pas, et en est réduit, après avoir dissipé son patrimoine, aux pires extrémités. Pour être complet nous dirons

encore que ce tavernier qui ne vaut pas cher, lui non plus, a pour voisin un certain D. Mincuccio dont le valet n'est autre que Pulcinella.

Cependant, D. Eustachio, pour mettre à l'abri une partie de la fortune de son neveu, s'était fait faire une donation de quatre-vingt mille ducats qu'il lui conserve pieusement pour les mauvais jours. Pourquoi avait-il eu l'idée de cacher cet argent dans une caisse et cette caisse dans un monument funéraire, voilà ce que je ne me charge pas d'expliquer, mais sans trésor caché, adieu la pièce !

Dans tous ces canevas écrits à la diable, ce n'est pas l'intrigue qu'il faut voir. Presque toujours elle est enfantine ou ridicule. Ce sont les épisodes, les scènes populaires, les hors-d'œuvre qui nous amusent, et dans l'ouvrage de Schiano la scène capitale est évidemment la rencontre au second acte de deux bohêmes devant la boutique d'un traiteur. Ces deux pauvres diables qui se présentent à nous à la façon de Dupont et Durand d'A. de Musset, sont l'un, maître d'école, D. Miserino, l'autre poète, D. Felice. Ces rôles étaient ce soir magnifiquement tenus par l'arrondi Pantalena représentant la misère grasse,

et l'anguleux Di Napoli figurant la pauvreté maigre, car les deux types existent.

« En fait de vêtements, a écrit M. Marcellin Pellet, il faut avoir habité Naples pour savoir ce que c'est que des haillons, de vrais haillons laissant voir de ci, de là, des plaques de chair larges comme la main[1]. »

Il faut venir au Nuovo pour voir le costume de Di Napoli dans le rôle de son poète affamé. Le pantalon seul est une merveille ! Et la redingote, et le chapeau !

Tous deux sont à la recherche, naturellement, du dîner très problématique ; ils arrivent à causer ensemble, et, par suite d'un malentendu, comprennent chacun de son côté que l'autre est à la tête d'un capital de quinze sous. A la suite de cette révélation — ou mieux de cette méprise — échange de politesses réciproques, et il est convenu que l'on dînera ensemble. D. Miserino ne voulant pas outrepasser le supposé budget de son nouvel ami commande avec prudence un repas pour deux au traiteur. La confection du menu est un modèle du genre. On s'arrête, à force de combinaisons, à six sous de

[1] *Naples contemporaine*, ouvrage déjà cité, les quartiers pauvres, p. 22 et suiv.

« ... il faut avoir habité Naples pour savoir ce que c'est que des haillons... »

maccheroni, deux sous de pain, un autre plat et un fruit. A Naples, les fruits sont pour rien. Quant au vin, on le remplacera pour cette fois par de l'eau.

Commence alors le dîner, dans la rue, à la porte du cabaretier, et ce diner est devenu légendaire. Tout dépend, bien entendu, de la façon dont la scène est jouée. Avec Pantalena et Di Napoli elle prend des proportions épiques.

D'abord, la question du pain.

— Ce pain est bien commun, commence à dire D. Miserino en en détachant une forte miche qu'il engloutit dans son énorme bouche.

— On peut en demander d'autre, hasarde timidement le poète qui voit d'un regard inquiet le morceau de pain diminuer à vue d'œil.

Vient le tour du macaroni.

Il faut aussi avoir vécu à Naples pour savoir ce que représentent six sous de macaroni. Une belle portion, servie dans une pleine soupière, suffirait amplement chez nous à nourrir toute une famille ; mais un Napolitain ne s'épouvante pas pour si peu. D. Miserino accapare la soupière, sert maigrement son compagnon, et lorsque celui-ci se dispose à manger à son tour, c'est le cabaretier qui lui arrête le bras pour lui parler en

aparté. Il vient d'apprendre qu'il avait devant lui un poète, et il aurait besoin de ses services. Il va sans dire que pendant cette courte absence de la table, D. Miserino a renversé le contenu de l'assiette de D. Felice dans sa soupière et avalé le tout d'une façon telle que tout acteur qui ne serait pas napolitain en serait étouffé à la seconde bouchée.

Le repas se poursuit ainsi, D. Miserino engloutissant tout ce qui se présente, D. Felice ne pouvant toucher à rien, jusqu'au moment où la vieille Silvestra vient demander à ce dernier de lui versifier une déclaration amoureuse. Mais alors, pour mieux lui parler, D. Felice avant de se lever de table emporte toute la desserte dans son chapeau où D. Miserino va la repêcher pour cacher le tout dans son propre chapeau qu'il se met crânement sur la tête.

Ce dîner homérique est salué, comme on pense, par de continuelles fusées de rires qui partent de tous les coins de la salle. Le quart d'heure de Rabelais n'est pas moins joli. Chacun de bonne foi, dit à son ami qu'il est l'heure de partir et de payer, et c'est alors seulement que tous deux s'aperçoivent qu'ils n'ont le sou ni l'un ni l'autre.

L'hôtelier qui ne se paie pas de paroles pourrait prendre fort mal la chose, mais il veut en tirer parti. Il leur annonce dans le plus grand mystère que, s'ils veulent l'aider, leur fortune est faite. Il s'agit, en effet, d'aller déterrer un trésor de 80 000 ducats qui se trouve dans un endroit qu'il connaît. Autant par crainte du cabaretier que par appât du gain, ils acceptent, tandis que le voisin d'en face, D. Mincuccio, met pour le même motif son serviteur Pulcinella en campagne. Nous avons vu, au même tableau, le jeune viveur Camillo sur le point d'être arrêté pour une traite impayée — car la prise de corps existait en ce temps à Naples — et son bon tuteur le tirer de ce mauvais pas à condition qu'il renonçât à Satan, à ses pompes et à ses œuvres.

Nous voici dans une caverne — imprécise, comme dirait Pierre Loti — où nous ne voyons guère que des tombeaux. Le magistrat D. Eustachio fait une descente de police dans cette grotte, car l'on s'est aperçu que les barreaux d'un soupirail avaient été sciés. Quant à la caisse qui a renfermé les 80 000 ducats, on l'a bien laissée dans le tombeau, mais il y a beau temps que le trésor est à l'abri. Une fois les gendarmes postés au bon endroit, le théâtre est plongé dans l'obs-

curité, et nous assistons à la scène qui a donné le titre à la pièce : *Pulcinella, D. Miserino et D. Felice voleurs d'un trésor*. Ici se place un détail amusant : comme l'acteur Pantalena est très gros, c'est une joie pour les spectateurs de le voir descendre dans la caverne par une échelle, en compagnie de l'étique D. Felice. Ajoutez que tous deux sont vêtus pour cette expédition comme les membres des confréries de Naples, avec cette seule différence que, pour être reconnus du publie, ils ont rejeté leur cagoules sur le derrière de la tête.

Il est bon de rappeler, à ce propos, qu'à Naples il y a deux cent huit archiconfréries ou confréries qui se recrutent par quartiers par traditions de famille ou par corps d'état. L'origine des plus anciennes de ces sociétés remonte aux xe, xie et xiie siècles ; ce sont, avant tout, des sociétés de bienfaisance et de secours mutuels, et à chaque enterrement d'un membre l'on voit les autres affiliés revêtus de robes blanches et de cagoules — à moins que ces costumes ne soient mi-partie rouges, bleus, noirs, — suivre le cercueil une cire à la main.

La caisse découverte dans le monument funéraire est fortement attachée avec des cordes,

puis remontée par le soupirail, mais à ce moment l'infâme cabaretier retire l'échelle et s'enfuit avec les amis qu'il avait amenés, laissant les deux naïfs dans le caveau. Grand effarement de ceux-ci ; mais bien plus grand encore lorsqu'ils voient descendre du ciel, par l'ouverture d'un puits, Pulcinella assis sur une escarpolette, une lanterne sourde à la main. En présence de cette apparition inattendue, ils rabattent vivement leurs cagoules et se tiennent immobiles de chaque côté du tombeau.

La scène suivante, digne tout au plus d'amuser les enfants, à moins qu'elle ne les effraie, se devine sans peine. Pulcinella, à la place du trésor convoité, rencontre ces deux fantômes blancs que la fraîcheur du lieu fait éternuer, tremble de tous ses membres, crie, appelle, jusqu'au moment où les carabiniers viennent arrêter tout le monde.

Le dernier acte nous reste pour arranger toutes les affaires. Il se passera dans le cabinet du juge d'instruction qui n'est autre, précisément, que D. Eustachio, tandis que le greffier est le bègue Anselmo. Ici nous retombons en plein dans la tradition du vieux théâtre napolitain : Anselmo, le greffier, enseigne à Pulci-

nella comment il doit répondre devant le juge, et l'interrogatoire prend des proportions fantastiques — je n'y insiste pas ayant déjà indiqué le procédé — jusqu'au moment où le magistrat équitable, mis en belle humeur par la conversion de son pupille, punit les vrais coupables et pardonne aux faibles et aux égarés.

Le lendemain de cette soirée, l'on annonça la première représentation de *Abbascio Puorto* — Au bas port — scènes napolitaines en trois actes de Goffredo Cognetti, traduction napolitaine de Salvatore Di Giacomo. Vous comprenez déjà qu'il s'agit d'un ouvrage écrit en italien, puis mis en dialecte : j'ajouterai même un ouvrage d'une certaine valeur, car l'observation y est puissante et juste.

L'auteur a choisi pour lieu d'action l'un des quartiers les plus pittoresques de Naples, Santa Lucia, et étudié l'une des plaies les plus inguérissables de cette ville, la *Camorra*.

La Camorra, mot dont les romanciers fantaisistes ont tant usé et abusé, de telle sorte que l'on se fait, hors de Naples, une idée très vague de ce que ce mot veut dire, n'est en somme, comme on l'a définie souvent, que l'exploitation

Santa Lucia (Naples).

du faible par le fort, du lâche par l'homme courageux, du travailleur par l'oisif : figurez-vous une vaste association avec chefs, sous-chefs, etc., organisée en vue d'opérations diverses de chantage, avec coups de couteau tout prêts à l'adresse des récalcitrants, et dont tous les membres ont juré l'obéissance passive.

« La Camorra, a écrit M. Marcellin Pellet à qui j'ai recours toutes les fois que j'ai besoin de faits précis, a joué un rôle considérable dans l'histoire de Naples, même dans son histoire littéraire. Les romans de Francesco Mastriani nous la montrent à l'œuvre, surtout son livre *I Vermi, studii storici sulle classi pericolose in Napoli,* consacré à l'étude des camorristes, des vagabonds, des forçats, des mendiants et des prostituées. Des romans de Mastriani où la vie des bouges est si bien prise sur le vif, on a tiré des drames populaires comme la *Spigaiola di Pendino,* la *Pettinatrice di San Giovanni a Carbonara* ou la *Medea di Porta Medina.* M. G. Cognetti avec ses drames *A Basso Porto, A Santa Lucia,* la *Mala Vita,* mieux écrits, mais non moins bien observés, a mis également les camorristes sur les planches. Dans les théâtres napolitains on applaudit ces scènes de mœurs locales avec

autant de passion que les farces de Pulcinella [1]. »

C'est précisément une de ces pièces que nous allons voir : *Au bas port.*

Le bas port, communément, c'est Santa Lucia, dont tous les poètes napolitains ont chanté les beautés... relatives. C'est le quai partant du Palais royal, d'où l'on découvre le splendide panorama du golfe, avec le Vésuve juste en face. Mais, de grâce, n'allez pas vous retourner. Ce ne sont que masures, hideuses surtout par un temps de pluie, guenilles sans nom accrochées aux fenêtres, ruelles où le soleil ne pénètre jamais ; puis, sur les trottoirs, des odeurs de viande cuite, de poissons frits dans l'huile ; çà et là, pour égayer le tableau, des marchands de pastèques, de légumes, d'oranges, de citrons, de noisettes ; les *acquaiuoli*, marchands d'eau à la glace, et, du côté de la mer, les vendeurs d'huîtres, de crabes, de homards, de tous ces comestibles que le napolitain appelle si bien *frutti di mare*,

[1] *Naples contemporaine*, la Camorra, p. 80 et suiv. — Voir aussi : La *Camorra* par Marc Monnier, Florence, 1862. — La *Camorra, studio di sociologia criminale*, par G. Allongi, Turin, 1890. — *Usi e costumi dei Camorristi* par M. le Docteur A. De Blasio, fondateur du bureau anthropométrique de la préfecture de Naples avec préface de Cesare Lombroso, Naples, L. Pierro, 1897. — Catalogue Emilio Prass, Naples 1898, p. 10 et suiv.

sans oublier les coquillages que les étrangers emportent pour mettre sur leurs commodes.

Il est vrai que ce quartier s'est bien transformé : on a comblé récemment avec des décombres le port fangeux de Santa Lucia, et cette opération, qui dans tout autre pays eût provoqué des épidémies, n'a pas même amené une recrudescence de mortalité, tant est pur et vivifiant l'air de Naples. Mais ce qui subsiste toujours, c'est la vie de ce peuple sur le trottoir, et c'est à Santa Lucia que celle-ci se révèle sans la moindre gêne. Les femmes travaillent dans la rue, y font leur toilette, s'y livrent sans fausse honte soit sur la tête de leurs enfants, soit même entre elles, à la chasse aux parasites. Quand il fait chaud les enfants y courent à moitié ou même entièrement nus.

Puis ce sont les conversations des voisines entre elles, et sur quel diapason, Dieu du ciel ! Les propos salés, les invectives lancées à plein gosier, les gestes démesurés des énergumènes ne s'arrêtent que sur le passage du Saint Sacrement que l'on apporte à un mourant. Toute cette foule se tait alors, au bruit de la sonnette qui précède le prêtre, et tombe à genoux... puis recommence de plus belle dès qu'il a tourné le coin de la rue.

Celle-ci allume sur le trottoir un réchaud qu'elle évente ; telle autre tricote, car les femmes ne s'occupent presque jamais de raccommoder les effets de leurs maris et de leurs enfants qui circulent les habits troués. Tout le travail consiste à allaiter le dernier né, à faire la cuisine sur le pas de la porte et à se peigner dans la rue. Les garçonnets offrent des bouquets aux misses, vendent des allumettes, ramassent les bouts de cigares, cirent les sabots des chevaux et des mules, allument à la course les lanternes des voitures, mais en sont encore à savoir ce que c'est qu'une paire de souliers. Nul ne sait comment ils mangent ni où il dorment.

Tel est le cadre. Voyons à présent le tableau.

XIII

PASCARIELLO
LES TYPES POPULAIRES NAPOLITAINS

Une brochure introuvable. — Mme A. de Crescenzo et l'acteur Cosenza. — Pascariello. — G. De Martino jouant sans masque. — Une pièce de Marulli calquée sur une pièce française. — *Pascariello devenu riche.* — *Pulcinella duelliste nocturne.* — Le concert de variétés. — Le maëstro S. Gambardella. — Une collection de jolies femmes. — Le couple Villani-Tedeschi. — Types populaires. — Le retour de Montevergine et de Piedigrotta.

Je m'étais promis de parler assez longuement de ces scènes napolitaines *Au bas port* qui me semblèrent fort bien traitées à l'audition, — la seule qu'en donna le Nuovo en cinq mois, — et voici que je suis arrêté dans mes bonnes intentions par un obstacle des plus imprévus : il m'a été absolument impossible à Naples, à Rome, à Milan, de me procurer la brochure. En napolitain, la pièce n'est pas imprimée. En italien, elle le fut il y a quelques années, mais l'éditeur milanais n'existant plus en tant qu'éditeur, après de nom-

breuses démarches verbales et écrites auprès des principaux libraires de la péninsule, je me déclare vaincu. L'on attache — en Italie — si peu d'importance aux tentatives dramatiques ! Le théâtre est un lieu de rendez-vous, de causeries, de visites ; bien rarement un lieu d'études et d'observations comme chez nous. Dans ces conditions, qui peut être assez original ou assez fou pour se mettre en quête d'une brochure ?

Il me faut donc faire appel à mes souvenirs, et je n'ai rien pour en contrôler l'exactitude. Maria, une femme du peuple, a deux enfants : Luigiello, un ouvrier qui travaille à ses heures, et Sesella, une grande et belle jeune fille qui a le tort d'écouter les doux propos de Ciccillo'o Luciano. Ce Ciccillo, qui approche de la quarantaine, est une espèce de maquignon bellâtre et brutal, un puissant chef de la Camorra, et la terreur de tout le quartier. En vain, le frère a-t-il cherché à éloigner de sa sœur ce très mauvais sujet dont les intentions ne sont pas douteuses, mais il n'en a reçu pour toute réponse qu'une paire de soufflets appliqués en public en présence d'une foule de lâches qui méprisent Ciccillo, mais le redoutent.

Cependant les exigences de ce tyranneau du

›as port commencent à exaspérer les camorristes ·ux-mêmes. Ceux-ci tiennent une assemblée ecrète dans la boutique d'O Si Pascale, le mar-hand de vins le plus autorisé de l'endroit, et omme entre gens de cette trempe l'on ne badine as sur les moyens, Ciccillo est condamné à mort l'unanimité par l'assistance. Toutes les langues ɜ délient, et c'est à qui accusera Ciccillo de tous ›s méfaits. Reste à savoir à qui incombera office de justicier : le sort désigne Luigiello, le ropre frère de Sesella. Ce tirage au sort est ‹actement conforme aux us et coutumes de la ›ciété de la Camorra.

Maria, la mère, mise au courant de ce qui se ısse par Taniello, l'idiot, une espèce de Quasi-odo qui se glisse partout sans éveiller de dé-ınce, voudrait empêcher l'enlèvement de sa le et le meurtre où l'on pousse son fils. Éper-ıe, elle en arrive à faire à sa propre enfant la ›nfession la plus douloureuse pour une mère; le lui avoue entre deux sanglots, qu'elle a cru dis, elle aussi, aux beaux discours de ce Ciccillo ıi la séduisit puis l'abandonna il y a quelque ngt ans : c'est le secret et le remords de toute vie.

La scène entre Maria, la mère, et Ciccillo

n'est pas moins belle : après lui avoir rappelé leurs amours passées elle le prie, le conjure de renoncer à ce nouveau caprice ; de prendre en pitié l'innocence de Sesella, et comme pour toute réponse ce misérable ricane et la repousse, elle lui plonge une lame dans le cœur afin d'éviter la honte pour sa fille et le bagne pour son fils, qui, obéissant aux ordres des camorristes, se préparait à assassiner Ciccillo.

Néanmoins — faute de cette brochure introuvable — un doute m'est resté dans l'esprit. Luigiello n'était-il pas le fils de Ciccillo ? Comme combinaison dramatique ce serait logique. La mère, en punissant le coupable, n'a-t-elle pas aussi comme motif celui d'empêcher le fils de tuer son père ? Mais allez donc éclaircir ce mystère avec des voisins de stalle qui n'en savent pas plus long que vous, une pièce que l'on n'affiche plus une fois de la saison, une brochure absolument inconnue chez les libraires et un éditeur qui n'existe plus !

Qu'il me suffise de constater que Mme A. de Crescenzo (la mère) est une excellente actrice de drame, que G. Cosenza, qui tient d'ordinaire l'emploi du *Guappo* est tout à fait l'acteur qui convient pour le personnage de Ciccillo ; qu'un

comédien fort intelligent, A. Crispo, mais dépourvu de moyens physiques, de voix surtout, a tracé d'une façon remarquable le type de l'idiot Taniello ; quant à G. De Martino qui, ce soir, par exception, jouait sans masque, il a dessiné d'une façon fort originale la figure d'un homme du peuple très ennemi des luttes et du bruit, personnage de second plan.

Lorsque A. Petito, qui fut le plus célèbre Pulcinella de ce siècle qui finit, en avait assez le jouer sous le masque auquel le condamnait son emploi, il laissait là la blouse blanche et le pantalon blanc, et apparaissait à visage découvert sous la casaque de *Pascariello*.

Quelle différence existe-t-il entre Pulcinella et Pascariello ? Je vais prendre une comparaison empruntée à notre théâtre afin de me faire mieux comprendre ; vous connaissez tous ces deux petits chefs-d'œuvre de Mme de Girardin, la *Joie fait peur*, et le *Chapeau d'un horloger*. Eh bien ! dans la première de ces deux pièces, le vieux Noël, serviteur fidèle, simple, bon, dévoué, c'est le type, des pieds à la tête, de Pascariello. Dans la seconde, au contraire, le domestique Thuri, brouillon, stupide, gaffeur, quoique plein

de cœur, c'est le type de Pulcinella. Le premier relève de la haute comédie et ne prête jamais à rire : il fera pleurer au besoin. Le second relève de la farce, il est volontairement grotesque et bouffon.

G. De Martino, le successeur d'A. Petito, pour rester fidèle à la tradition, et aussi pour montrer qu'il sait jouer sans masque, se plaît à endosser de temps à autre — bien que rarement — la défroque de Pascariello. C'est à l'une de ces tentatives à laquelle j'ai assisté, et dont je veux rendre compte avant de prendre congé du Nuovo.

La pièce de ce soir s'appelait *Pascariello qui de simple campagnard devient riche*, comédie en deux actes de G. Marulli « chef-d'œuvre de l'ancien répertoire du théâtre San Carlino » di l'affiche.

A vrai dire, j'avais des raisons pour me méfie des productions originales de G. Marulli que j'a pris la main dans le sac. En bouquinant dans le rues de Naples je mis un jour la main sur un petite brochure de cet auteur portant le titr fort alléchant de : *Une horloge, un chapeau et u fou*, ou *Pulcinella serviteur imbécile et cru por teur de billets doux par une étrange combinaiso*

Mais je n'avais pas plutôt ouvert le livret que je reconnaissais une traduction en napolitain du *Chapeau d'un horloger* cité plus haut.

Giacomo Marulli avait devancé Scarpetta !

Or, *Pascariello devenu riche* n'est qu'une imitation d'un de nos vieux vaudevilles, *Bruno le fileur*, et du reste Scarpetta dans ses derniers *Mémoires* nous déclare que cette pièce de Petito se jouait sous le nom de *Pascariello filatore* du temps de Petito, rôle dans lequel celui-ci atteignait le comble de l'art comique et dramatique [1].

Cette pièce étant donc française, nous n'en dirons que quelques mots : des héritiers viennent pour assister à la lecture d'un testament, et dégustent le vin du défunt. Ces héritiers, ce sont Floriano, le cousin pauvre au troisième degré ; Eustacchio, le parent riche et avare ; Angelica la jeune fille honnête et sans dot ; Antonino, le petit cousin roublard qui ne vise à la main de la cousine que dans le cas où celle-ci hériterait.

Pascariello, lui, est un brave domestique de campagne qui pleure sincèrement la mort de

[1] *Da San Carlino ai Fiorentini*, nouveaux mémoires, par E. Scarpetta, p. 68.

son patron, et qui ne comprend rien à toutes ces intrigues. Tout comme dans le *Testament de César Girodot* la lecture du fameux document est faite en présence de tous les intéressés, mais à la surprise générale c'est Pascariello qui est nommé légataire universel. A cette nouvelle, l'avare jette les hauts cris, regrette surtout les trois francs de voiture qu'il a dépensés pour venir, s'emporte contre le mort, et s'en va en disant qu'il va attaquer le testament. La jeune fille écoute cette décision sans plaisir ni peine. Floriano se montre le plus adroit en flattant le bonhomme Pascariello dont il espère tirer quelque chose.

Mais l'ambition vient avec la fortune, et Pascariello devenu riche se hasarde à lever les yeux sur Angelica à qui il fait une déclaration d'amour à sa manière tout en faisant ressortir son humilité. Cette scène — qui sent terriblement son origine — est de la bonne comédie, et bien jouée par G. De Martino (pour cette fois sans masque) et Mlle A. Magnetti. La jeune fille un peu stupéfaite ne sait trop que répondre mais promet de réfléchir sur la décision qu'elle doit prendre et Pascariello, ivre de joie, tombe dans les bras du fermier Girolamo.

Au second acte, Pascariello est marié. Angelica, pauvre, s'est résolue à ce sacrifice mitigé d'ailleurs par les bonnes intentions de ce brave campagnard qu'elle essaie de façonner aux bonnes manières. Quant à Floriano, il s'est fait donner la place d'intendant. Tout cet acte n'a d'ailleurs pour but que de nous montrer Pascariello devenu riche, donnant une fête, le fermier Girolamo, invité, ne sachant comment se servir d'une pince à sucre, et de nombreux adorateurs tournoyant autour de la maîtresse de la maison jusqu'au moment où le mari ingénu découvre un billet doux caché dans un bouquet que l'on adresse à sa femme. Voici donc Pascariello en présence de son rival qui ne fait d'ailleurs aucune difficulté pour avouer l'insuccès de sa tentative ; il est prêt du reste à donner la réparation due au mari.

C'est alors, nous dit Scarpetta, qu'il fallait juger Petito dans ce rôle de Pascariello. Il fallait le voir frémir et pâlir, puis éclater en voyant son amour brisé, toutes ses illusions déçues ! Une réparation par les armes ! C'est tout cela qu'on lui propose, à lui, pauvre paysan qui n'a jamais tenu une épée. Mais la nature reprend le dessus ; le campagnard timide dans les salons

redevient l'homme de la nature, et, mettant habit bas, Pascariello chasse à coups de poings et à coups de pieds celui qui a voulu lui prendre son honneur.

N'ayant pas vu A. Petito je ne puis répéter après tous qu'il était inimitable dans ce rôle. G. De Martino qui lui succède, bien que jouant sans masque, y est fort bien.

Pulcinella duelliste nocturne, farce classique, faisait suite. C'est là une de ces vieilles pochades tellement connues à Naples que l'on ne met même plus le nom de l'auteur sur l'affiche. Il est aussi possible qu'il n'y en ait pas. Ce sont des scènes renouvelées de la *commedia dell'arte;* dans ce temps-là — nous parlons des XVIIe et XVIIIe siècles — chaque personnage, sur un canevas donné, venait débiter devant les chandelles tout ce qui lui passait par la tête.

Un jeune homme, avant de demander une jeune fille en mariage, a l'idée d'envoyer à sa place et sous son nom son valet, Pulcinella, tandis qu'il se fera passer pour le valet de celui-ci. Or voici que dans la maison de la fiancée se trouve une espèce de bretteur qui a tué en duel le propre frère de Giovanni, le jeune homme qui

veut épouser. Comme Pulcinella se présente sous ce nom de Giovanni, le bretteur mis dans l'embarras par cette situation délicate, veut absolument savoir à qui il a à faire.

— Ne vous appelez-vous pas Giovanni demande le bretteur à Pulcinella ?

— Assurément, répond celui-ci avec aplomb.

— Mais.., où êtes-vous né ?

— Attendez, je vais vous le dire.

Pulcinella traverse alors gravement tout le théâtre et va interroger son maître.

— A Crémone, imbécile !

Même jeu de Pulcinella qui répond au nez du bretteur :

— A Crémone, imbécile !

— N'avez-vous pas une sœur ?

Même jeu jusqu'à ce que le bretteur se fâche et le provoque. Le duel a lieu dans l'appartement pendant la nuit. Mais Giovanni a une troisième épée et pare dans l'ombre les coups destinés à Pulcinella qui, tremblant de peur, a été s'escrimer contre la muraille.

Ce n'est pas pour rien que ce genre de théâtre a été dénommé par nos pères le *théâtre de la foire*. Il est toujours digne d'y rester.

Toutes ces représentations se terminent inva-

riablement, comme je l'ai dit déjà, par un petit concert dit *Concert de variétés* dont la direction artistique est confiée, au Nuovo, au compositeur Salvatore Gambardella à qui l'on est redevable de tant de mélodies napolitaines. Je ne sais où Gambardella va chercher ses chanteuses, mais il les choisit toujours jeunes, fraîches et jolies, de telle sorte que n'eussent-elles qu'un filet de voix — c'est souvent le cas — ça passe encore. Souvent aussi ce sont des couples (le mari et la femme, assez fréquemment) le couple Trombetta, le couple Dini-Fari, le couple Villani-Tedeschi, ce dernier très remarquable par la beauté et la grâce de Mme Tedeschi, et l'originalité de Villani qui, d'une laideur peu commune, arrive à force de talent non seulement à se faire accepter, mais encore à créer des « macchiette » comme on dit à Naples, à esquisser des types d'une drôlerie incomparable.

Les fêtes populaires ont, à Naples, une importance exceptionnelle, et le couple Villani-Tedeschi a précisément la spécialité de ces chansons qui s'appellent le *Retour de Montevergine* ou de la *Fête de Piedigrotta*. Pourquoi pas ? N'avons-nous pas eu *En R'venant d'la R'vue* qui fit les délices de nos cafés concerts et qui ne

Le retour de Montevergine, types populaires napolitains.
(Villani-Tedeschi).

valait pas à beaucoup près les refrains napolitains que je viens de dire.

C'est la Pentecôte qui ramène tous les ans le fameux pèlerinage de Montevergine. Le sanctuaire qui lui sert de but et de prétexte s'élève sur une montagne à 1 300 mètres d'altitude, au-dessus d'Avellino, à une soixantaine de kilomètres de Naples. Ce pèlerinage est donc le type de la *scampagnata* ou partie de campagne. Pour la circonstance les loueurs de voitures ont des harnais spéciaux couverts à profusion de plaques de cuivre, de nickel, de petites glaces, de grelots, de queues de renard et de cheval, de plumes de coq et de faisan. Des chapeaux chinois garnis de grelots remplacent les lanternes, et cette promenade qui dure quatre à cinq jours se termine par un « retour » unique en son genre, le long des quais de Naples, retour bruyant et dangereux sans le moindre souci des piétons. Les femmes ont des robes de satin clair, sont couvertes de bijoux, nue-tête, et ont tant de bagues que quelques-unes ne peuvent fermer la main. On rapporte des bâtons de châtaignier, des seaux de bois, des chapelets de noisettes épluchées et passées au feu. La police compte le soir les coups de couteau, c'est vrai, mais grâce à la

camorra les blessés perdent très vite la mémoire, et la victime ne se souvient jamais du nom de celui qui les lui a donnés.

La fête de Piedigrotta, pour avoir perdu un peu de son importance, n'en est pas moins chère aux napolitains. Ils s'y préparent de longs mois à l'avance en remplissant une tirelire comme pour Montevergine et pour Noël. Pendant trois jours la vie administrative, industrielle et commerciale reste suspendue ; on ne songe qu'à s'amuser à partir de quatre heures du soir, le 8 septembre. Une foule compacte se dirige alors vers Mergellina et Piedigrotta (le pied de la grotte, c'est-à-dire vers l'entrée des deux longs tunnels de Pausilippe). La nuit tombe, la cohue devient plus dense, les fenêtres s'illuminent. De tous les côtés, a raconté M. Marcellin Pellet[1], sur les trottoirs, on boit, on mange — surtout des *lumache*, des escargots cuits dans la sauce tomate. Voici la cavalcade annuelle des crieurs de journaux, représentant le cortège du sultan ou du roi Maure. Chacun crie, joue d'un instrument susceptible de faire du tapage, tambourins, *zer-*

[1] *Naples contemporaine*, déjà cité. — Les fêtes populaires. p. 207 et suiv.

Le retour de la fête de Piedigrotta, type napolitain par Villani.

rezzere (énormes crecelles), *triccoballacchi* (avec trois marteaux de bois dont deux mobiles), *putipu*, vases de terre cuite (voir notre gravure) couverts d'une peau de tambour qu'on tient sous le bras gauche et dont on tire une vibration sourde en enfonçant une baguette au milieu de la peau d'âne, — comme à Séville du reste. — Et les plus civilisés jouent de la mandoline et de la guitare en chantant toute la nuit la chanson nouvelle primée au concours de Piedigrotta.

Tels sont les types curieux et amusants que nous représente Villani.

XIV

COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE SUR LE RÉPERTOIRE DU NUOVO

Le nouveau répertoire. — Imitation de pièces françaises. — Absence de raison d'être de Pulcinella dans les pièces dites nouvelles. — Le répertoire du Nuovo pendant trois mois. — Trente-cinq ouvrages en cent soixante-trois représentations. — Surmenage. — Un retour au passé : Altavilla et A. Petito aux répétitions. — Comment déjeunait un Pulcinella de ce temps-là. — Mœurs simplettes. — Le théâtre de Scarpetta. — Motifs qui nous ont décidé à donner la place d'honneur à Pulcinella.

Il me faut cependant constater une chose : c'est que dans ce genre de théâtre, après les vieilles pièces de Cammarano, de Schiano, d'Altavilla, d'A. Petito, il faut tirer l'échelle. On dirait que cette production d'un caractère si particulier s'est arrêtée du jour où l'on a démoli le San Carlino. J'ai voulu suivre les représentations de quelques-unes des pièces, dites nouvelles, signées généralement Eugenio Ajello. Eh ! bien ce ne sont que des ouvrages étrangers dont on

cache soigneusement le nom du ou des véritables auteurs qui auraient bien de la peine à reconnaître leurs œuvres dans *Un médecin fou, un client imbécile avec Pulcinella médecin et chirurgien sans savoir la médecine*, la même comédie que Ferravilla joue en milanais sous le titre : *Le médecin des dames.* — Ou encore : *Un mari espagnol, un époux américain et une femme française avec Pulcinella comte Las Bergas y Cordones.*

Ces pièces sont amusantes et bien jouées, j'en conviens, mais ce ne sont que des traductions, et comme nos auteurs qui travaillent pour Cluny, Déjazet ou l'Athénée n'ont jamais songé à écrire un rôle pour « Pulcinella », il en résulte que l'acteur qui tient cet emploi d'ordinaire en est réduit à jouer sous le masque le premier rôle comique de la nouvelle pièce ; le personnage typique perd du même coup toute son originalité, tout son charme. Dans ce cas — mais dans ce cas seul, — je trouve que Scarpetta a mille fois raison de supprimer Pulcinella dans les adaptations de pièces étrangères. Il est vrai qu'il le remplace par un « Don Felice » qui n'a pas plus de raison d'être même sans masque. Pulcinella, qu'on le sache bien une fois pour toutes, est né

Phot. A. Ricciardi, Naples.

Pulcinella et le Guappo. (G. De Martino et Cosenza.)

entre Santa Lucia et la Porta Capuana. Il est napolitain de la tête aux pieds, et toutes les tentatives faites pour le dépayser échoueront.

J'ai eu la curiosité, pour donner au lecteur une idée de ce répertoire napolitain, de noter pendant trois mois toutes les représentations du Nuovo. On pourra se rendre ainsi compte de l'étrangeté des titres ou du travail écrasant de ces artistes qui, toujours les mêmes, répètent toute la journée et jouent deux fois chaque jour de sept heures du soir à une heure du matin :

RÉPERTOIRE DU THÉATRE NUOVO

DU 1er JANVIER AU 30 MARS 1900

Titre des pièces.	Nombre de représentations de jour et de nuit pendant ces trois mois.
1. La maison de Don Pasquale Chierchia avec Pulcinella embrouillé entre une femme et des amoureux	6
2. Pulcinella qui va trouvant son sort par les rues de Naples	2
3. Au premier et au second étage en haut du quartier de la Santé avec Pulcinella serviteur plein de cœur	12
4. Le voyage de deux jeunes mariés avec Pulcinella qui passe pour chien caniche	4
5. Un mari espagnol, un époux américain et une femme française avec Pulcinella comte Las Bergas y Cordones	22

6. Palummella avec Pulcinella premier aide de camp du sieur Pepe. 8
7. Les tribulations d'un ministre 6
8. La grève des cuisinières. 2
9. Le campagnard du Vomero ou quatre comédies dans une avec Pulcinella serviteur ignorant. 2
10. Les cent disgrâces de Pulcinella 2
11. Le retour de Pulcinella des études de Padoue . 2
12. Un mari français et une femme espagnole. . . 2
13. Pulcinella meunier protégé et sauvé par la fée Sérafinette 2
14. Le capitaine Fracasse avec Pulcinella marquis supposé 2
15. Pulcinella qui fait tric-trac. 2
16. L'ami Fogliamolla avec Pulcinella sculpteur ignorant. 6
17. La fille de l'ours et le petit Félix cru un moutard d'un an par Pulecenella Cetrulo. . . . 2
18. Un mari rageur avec Pulcinella geôlier de D. Picchio Pellechia 2
19. La veille de Noël 2
20. Sonate de guitare et Pulcinella époux promis d'une dame et mari d'une servante. 2
21. Un palais aux enchères avec Pulcinella épouvanté par l'ombre de la dame blanche . . . 2
22. Est-il mort ou devenu sourd ? avec Pulcinella tourmenté le jour de son mariage 6
23. Un bon fils avec Pulcinella serviteur imbécile . 6
24. La belle fée de Buvero de lo Rito avec Pulcinella épouvanté par des ombres et des diables . . 2
25. Deux faiseuses d'embarras heureuses avec Pulcinella baron Scassacanero supposé. 2
26. Un médecin fou et un client imbécile avec Pulcinella médecin et chirurgien sans savoir la médecine. 6
27. La tante de Ciccillo. (La marraine de Charley.) 2

28.	Le fils de Don Nicola, avec Pulcinella poursuivi par une vieille rageuse	2
29.	Santarella (Mam'zelle Nitouche)	6
30.	La Carrera mise en rumeur par deux Andrea et deux Pulecenielle	2
31.	Un bal masqué au théâtre du Fondo, et trois dominos roses avec Pulcinella mari qui trompe sa femme	4
32.	Le cinématographe, revue de l'année	23
33.	Don Felice et D. Pipetto enfournés comme des petits pains avec Pulcinella amant infortuné	4
34.	Un plat napolitain avec Pulcinella acteur tragique (pastiche du vieux vaudeville les *Folies Dramatiques*)	4
35.	Deux maris pour une femme avec Pulcinella mari heureux	2
35		163

D'où il résulte qu'en trois mois, cette compagnie dramatique a représenté 35 ouvrages différents, presque tous en 3 actes, qu'elle a joué 163 fois en public, et qu'elle n'a eu comme relâche que les vendredis, jour où le théâtre, principalement en temps de carême, reste fermé.

Comment ces comédiens font-ils pour monter une pièce avec une ou deux répétitions, et cela presque chaque jour, voilà ce que je ne me charge pas d'expliquer. L'on me dira fort bien qu'un acteur comme G. De Martino qui, depuis plus de vingt ans, tient l'emploi du Pulcinella, sait sur le

bout du doigt toutes ces farces qui, au total, sont toujours les mêmes. Soit. Mais les raccords, l'ensemble ? Voilà pourquoi je persiste à dire que ce genre de théâtre est passablement parent de la *commedia dell'Arte*. Ce n'est plus notre théâtre. C'est autre chose.

Scarpetta, dans ses *Nouveaux mémoires*, en parlant de la compagnie du San Carlino, dont il faisait partie, nous a initiés à cette vie de derrière la toile. Les répétitions commençaient le matin, dès neuf heures et demie. Toujours arrivé le premier, le vieil Altavilla s'asseyait sur le seuil de la porte qui conduisait à la scène, puis attendait ses camarades en faisant là, en plein air, son modeste déjeuner — et quel déjeuner ! un sou de *tarallini* ou de châtaignes qu'il mangeait tout doucement, tandis qu'un garçon du théâtre collait à la porte l'affiche annonçant le spectacle du soir, ce spectacle où il entrait bien pour les trois quarts à lui tout seul, comme auteur, acteur et joueur de guitare ; car, le directeur qui ne le payait guère que vingt ducats par mois (90 fr.) — au dire des Goncourt — avait l'autorisation dans chacune de ses comédies, de jouer un air de guitare — qu'il pinçait très bien. Le public alors, — c'était un usage — lui jetait quelques

sous sur la scène — pauvre artiste ! et ces quatre carlins supplémentaires recueillis dans les deux représentations du jour et du soir, venaient lui augmenter sa paye d'environ un franc quatre-vingts centimes tous les jours. Voilà toute l'explication de la vie napolitaine : ces gens-là n'ont pas de besoins, et Scarpetta qui vivait à ses côtés vient de vous dire qu'Altavilla lui-même se contentait d'un sou de châtaignes pour déjeuner !

Antonio Petito, lui, exact comme une horloge, petit de taille, un peu replet, sa large figure rasée de frais, avec l'aspect d'un curé de campagne, arrivait aussi à neuf heures et demie à son cher théâtre, et pour ne pas perdre de temps commençait son déjeuner sur le seuil de la porte des artistes ou sur la scène. Le *pizzaiuolo* (j'ai expliqué déjà ce qu'est la *pizza*) et le vendeur de fritures, deux vieilles connaissances du vicolo Travaccari, avaient en lui un de leurs plus fidèles clients.

— Don Antô, criaient-ils, voyez ! voyez ! chaud ! chaud ! tout chaud ! *Che bella cosa !* Don Antô ! Et *Don Antô* tirait lentement deux sous de sa poche en échange d'un morceau de *pizza* exhalant des senteurs de basilic et d'origan, qu'il se mettait à croquer en pied jusqu'au moment d'en-

trer en scène ou à l'arrivée de son ami Luzi, le directeur. Alors, comme s'il eût honte de manger ainsi, il faisait disparaître dans les vastes poches de son habit tout ce qu'il tenait à la main, de telle sorte que celles-ci devenaient une espèce de buffet ambulant où il allait puiser entre deux scènes pendant la répétition.

Mœurs simplettes qui se sont un peu modifiées avec le temps, et je ne suis pas assez ingénu pour me figurer que les artistes du Nuovo, dont les premiers sujets sont beaucoup mieux payés que leurs prédécesseurs, déjeunent ou dînent encore d'un sou de friture. Mais le comédien napolitain, contrairement aux autres acteurs italiens qui, voyageant toute l'année, ne peuvent avoir des habitudes spéciales, est un être absolument à part. Il naît, vit et meurt à Naples — et Naples, nous ne cesserons de le redire à chaque page — ne ressemble en rien à tout le reste de l'Italie. C'est pourquoi j'ai voulu étudier ce théâtre absolument à part, comme je l'ai fait, car, si les théâtres milanais, piémontais ou vénitiens peuvent se rapprocher par de certains côtés du théâtre italien, il n'en est pas de même du théâtre de « Pulcinella ».

Quant aux lecteurs italiens ou napolitains qui, m'ayant fait l'honneur de me suivre jusqu'ici,

pourront s'étonner que j'aie fait la place si large à *Pulcinella*, pour ne mettre qu'au second plan *Don Felice* et Scarpetta, je me contenterai de leur répondre par la simple comparaison que voici :

A Paris, nous avons différents théâtres qui s'appellent le Palais-Royal, Cluny, l'Athénée, Déjazet. Il est bien certain que le premier comme choix de pièces, comme genre, comme public, est d'un ordre infiniment plus relevé que ses confrères. Or, supposez que par suite de circonstances imprévues, le Palais-Royal ne se mette à jouer que des traductions russes, anglaises, allemandes, norvégiennes, tandis que Cluny, l'Athénée, Déjazet continueraient à représenter des vaudevilles essentiellement parisiens. Que devrait faire, je vous le demande, le chroniqueur dramatique chargé de rendre compte de l'état du théâtre à Paris? Il commencerait, je présume, par vous entretenir des pièces du cru jouées à Cluny, à l'Athénée, à Déjazet, et vous parlerait ensuite les traductions qu'il aurait pu voir au Palais-Royal.

Le cas de ce chroniqueur est le mien.

Venu à Naples pour en étudier le théâtre très spécial j'ai commencé par vous parler du théâtre

napolitain. Cela fait, j'irai voir ce qui se passe aux Fiorentini. Je n'aurai guère d'ailleurs que la rue Toledo à traverser.

Je ne nie donc en aucune façon que le théâtre de Scarpetta ne soit infiniment plus comme il faut, plus à la mode, que le public n'en soit plus choisi, que les mises en scène n'en soient plus soignées, que les ensembles n'en soient meilleurs. Mais enfin — jouons cartes sur table — ces fameuses « réductions » sont des traductions, n'est-ce pas ?

Eh bien ! à Naples, il fallait bien que je m'occupe d'abord des comédies foncièrement et franchement napolitaines !

XV

EDUARDO SCARPETTA

Les deux autorités de Naples : Mme M. Serao et Ed. Scarpetta. — Il *Mattino* et la petite correspondance de *Gibus*. — Ouverture du théâtre des *Fiorentini*. — Un *Chien bâtard*. — Une déception. — Traduction et réduction. — Où la réforme ? — Origine de Scarpetta. — Mémoires de *Don Felice*. — Histoire de ses débuts. — D'où lui vient ce nom de Don Felice.

A Naples, il y a deux autorités indiscutables — pour les Napolitains : Mme Matilde Serao et le cav. uff. (officier de la Couronne d'Italie) Eduardo Scarpetta.

Mme Matilde Serao est la femme de lettres bien connue dont les nouvelles ont été traduites dans diverses langues. Après avoir dirigé pendant plusieurs années le *Corriere di Napoli* avec son mari, M. Ed. Scarfoglio, un journaliste de talent, tous deux fondèrent en 1892 *il Mattino* pour faire concurrence au précédent. M. Scarfoglio y signe ses articles politiques sous le nom de « Tartarin » et tout bon napolitain veut lire chaque matin,

Mosconi (grosses mouches) ainsi que la *Petite correspondance* sous la signature de *Gibus* (lisez Mme Matilde Serao). — Tout le monde veut savoir ce que pense Mme Serao sur telle ou telle chose : « Quelle est la pierre qui protège ceux qui sont nés au mois d'avril ? » écrit l'un — C'est la pierre d'améthiste, répond Mme Serao, le plus gravement du monde, ce dont les petits journaux adverses comme *Monsignor Perrelli* font immédiatement leurs gorges chaudes en indiquant une distribution de pierres à tous les rédacteurs du *Mattino*, sans oublier la pierre infernale !

C'est ensuite un fiancé qui ne sait pas comment correspondre avec l'*innamorata* qui, paraît-il, est étroitement gardée à vue : « Entendez-vous avec la caméristé ou avec la concierge » répond l'obligeante *Gibus*.

Quelquefois les correspondants s'attirent de vertes réponses, telles que : « Les romans de Dickens vous font dormir, dites-vous. Vous êtes stupide. »

Et allez donc !

Mais c'est surtout sur le chapitre *savoir-vivre* que Gibus en rendrait des points à toute la terre !

A une jeune épouse : — « Non, madame, on n'étend pas ses draps sur son balcon, et votre

Eduardo Scarpetta.

mari a parfaitement raison de vous le défendre. » Ça vous apprendra !

Ou encore une indication : « gants tourterelle ». Gibus l'a dit, il n'y a plus d'appel. Tantôt à un amoureux déçu : « Ne vous désolez donc pas comme ça... Cherchez-en une autre. » Conseil très sage. Ou à un autre trop pressé : « Envoyer votre photographie dans une première lettre d'amour, c'est un peu prématuré ». Ça sert de frein ; ainsi de suite. Cette petite correspondance qui donne une triste idée de l'état d'esprit des demandeurs fait la joie des badauds. Puis, quand on a fini de parler de *Gibus*, de son savoir-vivre et de sa petite correspondance, on parle immédiatement de Scarpetta.

Scarpetta est acteur, auteur, directeur ; je regrette de ne pas savoir s'il est compositeur. Il le serait que cela ne m'étonnerait nullement. Il est tout, il sait tout, il fait tout, il n'y a que lui, il n'y a que lui !

Quand j'arrivai à Naples, l'on me demanda immédiatement si je connaissais Scarpetta. Mais comme sa réputation est plutôt une réputation locale, je dus avouer que je ne l'avais pas encore vu.

— Eh bien ! vous arrivez à point, me dit-on.

C'est ce soir l'ouverture de la saison, au théâtre des *Fiorentini*. Tout le Naples élégant y sera. N'y manquez point.

— Que joue-t-on ?

— Un *Cane bastardo*, un chien bâtard, comme qui dirait un gêneur.

— De qui la pièce ?

— Cela ne se demande pas : de Scarpetta, pardieu !

J'allai retenir ma place et voici tout simplement la petite mystification dont je fus victime et qui influença considérablement sur les jugements que je voulus porter par la suite sur cet artiste dont on ne saurait méconnaître pourtant ni l'activité ni le talent.

Le théâtre des *Fiorentini*, situé au centre de Naples, au milieu d'un labyrinthe de ruelles, non loin de la via Toledo, ne paie pas d'apparence à l'extérieur. A l'intérieur, c'est une coquette salle, très élégante, un peu plus grande que la salle du Palais-Royal. C'est un théâtre très ancien, ou l'on joua longtemps en *florentin* (c'est-à-dire en italien) tandis que les autres théâtres jouaient en dialecte napolitain, et ce fut toujours — qu'il fût question de prose ou de musique — une salle des plus à la mode. Ce

soir-là, elle était absolument bondée du parterre au cintre, et j'allai prendre place à mon fauteuil non sans relire le programme que je m'étais procuré en entrant : « Un chien bâtard, *réduction* de Ed. Scarpetta. »

Vous avez bien lu ce mot-là « réduction. » Ça n'a l'air de rien, et c'est tout. La toile se lève, et j'assiste à une représentation du *Voyage de Berluron*, traduit moitié en italien, moitié en dialecte napolitain. Le « Chien bâtard » est tout simplement le chien qui ravage le jardin de Berluron, et contre qui celui-ci tire son malencontreux coup de fusil. Comprenez-vous à présent le « truc de la réduction » ? Mais le nom des vrais auteurs, direz-vous, le titre de la pièce française ? Cherchez si vous pouvez. Le nom de M. Scarpetta est le seul sur l'affiche, et la pièce s'appelle « Un chien bâtard. »

Ce cas n'est pas nouveau pour moi. Je l'ai déjà signalé en parlant du théâtre piémontais à Turin. Croyant aller voir jouer « Vingt-quatre heures à Turin » de M. Dellacorte, j'avais dû assister à un épouvantable massacre de la *Cagnotte*.

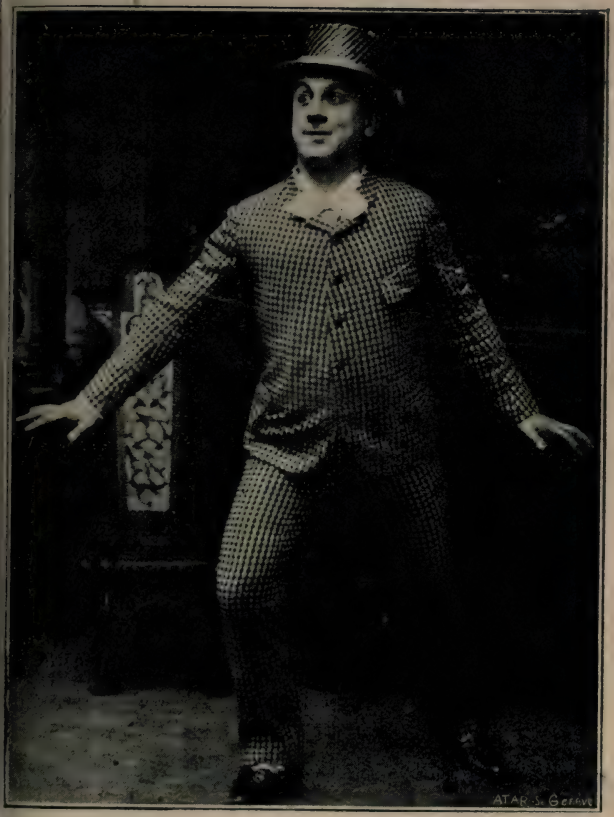
Mais, direz-vous, ces théâtres en dialectes n'ont aucune importance. A ces mots, je vous

arrêterai net : ils en ont beaucoup. En Catalogne, en Piémont, dans le Milanais, dans la Vénétie, à Naples, les théâtres catalans, piémontais, milanais, vénitiens, napolitains ont une certaine importance, et la preuve, c'est qu'à Naples, où j'écris ces lignes, sept théâtres sur douze jouent en dialecte napolitain. *Santarellina (Mamz'elle Nitouche)*, a été jouée plus de cent fois devant des salles pleines. Ce « *Chien bâtard* » (le *Voyage de Berluron*) en était à sa quarantième quand je l'ai vu.

Les véritables auteurs le savent-ils? Et s'ils le savent pourquoi laissent-ils « tripatouiller » leurs ouvrages au point quelquefois de ne les plus reconnaître; pourquoi n'exigent-ils pas que leurs noms figurent sur l'affiche?

Vous me répondrez peut-être que ces « réductions » sont faites avec la pleine approbation des vrais auteurs. Alors je n'ai plus rien à dire, sinon que leurs ouvrages n'y gagnent pas!

Je sortis donc des *Fiorentini* très déçu. J'avais vu sous un nom d'emprunt une pochade française archiconnue, jouée par quelques artistes assez consciencieux, à la tête desquels figurait naturellement Ed. Scarpetta, bon comédien, cela va sans dire, mais du genre grimacier. Ainsi



Scarpetta. — Don Felice.

un des tics de Scarpetta consiste à fermer un œil et à tirer la langue ; j'ignore si cela plaît à Naples, bien que j'entende dire autour de moi que c'est toujours la même chose et qu'à la fin cela devient un peu lassant. Mais on voit sans peine que ce sont là des façons d'enfant gâté. Le mot est juste, car Scarpetta est l'idole du public napolitain ; on lui passe tout, et chaque fois qu'il s'approche de la rampe en clignant de l'œil il semble dire : attendez ! vous allez voir comme je vais être drôle ! Drôle peut-être pour les habitués. Pour les autres, cette précaution suffirait pour leur faire passer toute envie de rire.

Il ne faudrait pas croire par ce qui précède que je nourrisse quelque rancune contre ce très estimable comédien. Je ne le connais pas, je ne lui ai jamais parlé, et je ne l'ai jamais vu qu'au bout de ma lorgnette, comme disait notre « oncle » Sarcey. Je ne demande donc qu'à être impartial. Mais il est un peu agaçant de voir un monsieur s'intituler l'*auteur* d'une foule de pièces que l'on a déjà vues ailleurs et se parer ainsi des plumes du paon pour le plus grand ébahissement des napolitains qui se figurent avoir dans leurs murs un nouveau Goldoni. Scarpetta est un artiste fort honorable qui tiendrait chez

nous une bonne place au Palais-Royal, à Cluny, dans des théâtres de genre, mais sapristi ! il ne faut rien exagérer. Il a voulu supprimer le vieux répertoire napolitain, et avec lui Pulcinella, et je ne discute pas ses raisons ; le vieux répertoire se porte très bien au théâtre Nuovo, et Pulcinella aussi. Mais je ne vois pas bien — puisqu'il s'agit du théâtre napolitain, ne l'oublions pas — par quelle autre originalité il l'a remplacé ? Par des pièces étrangères traduites, mutilées, réduites, dans lesquelles il prend invariablement le premier rôle comique sous le nom immuable de *Don Felice?* Franchement l'on n'avait pas besoin de lui pour semblable besogne, et toutes les compagnies italiennes qui se respectent donnent ces pièces dans leur intégrité, en vertu d'un bon traité en règle avec les auteurs dont on met le nom sur l'affiche. Rien n'est plus juste, rien n'est plus loyal.

Je n'en veux nullement à Scarpetta, croyez-le bien, mais l'on me permettra bien de le discuter commme rénovateur ou réformateur du théâtre napolitain, puisque c'est pour tel qu'il se donne. Car enfin, qu'a-t-il réformé ? Il a banni Pulcinella de son théâtre sous prétexte que ce bouffon légendaire avait fait son temps, et qu'il

était aussi peu naturel de voir dans chaque pièce un personnage habillé en blanc et masqué de noir, que si l'un de nous se rendait à une cérémonie de notre temps habillé en sauvage ou en mousquetaire. Je vous l'accorde : mais c'est le cas de tous les *masques* de l'ancienne comédie italienne, d'Arlequin bariolé des pieds à la tête et masqué, de tous les personnages de convention. Donc, à ce vieux théâtre napolitain, dédaigné bien à tort, il aurait fallu substituer un théâtre napolitain nouveau. Mais à la place de ces pièces populaires d'une saveur si particulière vous allez me mettre des traductions de pochades diverses en appelant le premier personnage Don Felice ! La belle avance ! Ayez donc le courage de votre opinion, soyez chair ou soyez poisson, et appelez un chat, un chat !

Qu'est Scarpetta ? D'où vient-il ? D'où sort-il ? Lui-même va se charger de nous le dire dans son livre *Don Felice*, ses propres « Mémoires » qu'il écrivait à l'âge de trente ans ! Il paraît qu'à Naples, comme autre part, il n'y a plus d'enfants ! Donc, faisant appel à tous ses souvenirs, le jeune auteur nous fait l'aveu qu'il est né à Naples le 13 mars 1853 d'une honnête famille de petits bourgeois. Ayant eu le malheur de perdre son

père dès l'âge de quinze ans, il fallut songer à chercher un état. Le démon de l'art dramatique le tourmentait. Bref, il se fit engager pour jouer les petits emplois au San Carlino où se trouvait alors un certain Mormone tandis que la compagnie de Luzi (la vraie) étant en représentation au Nuovo.

Il n'est pas mauvais, soit dit en passant, de savoir comment celui qui s'intitule modestement l'*auteur* de *Tetillo* (Bébé)[1] sans parler du reste, jugeait le répertoire de son nouveau patron : « En ce temps, dit-il, étaient en vogue les vaudevilles, la *Belle Hélène*, *Barbe-bleue*, nouveau genre transplanté de France en Italie pour la ruine de l'art dramatique, le détriment des acteurs, et la perversion du bon goût. »

De la part d'un auteur napolitain pur sang, passe encore ! Mais dans la bouche de celui qui devait piller ce même répertoire à son profit et sous son nom pendant trente ans, c'est véritablement amusant n'est-ce pas ? Mais continuons.

Ce théâtre fermé, le jeune débutant passa à la place Cavour, au Partenope. C'est là qu'il devait

[1] *Don Felice*, p. 9. « Si, ô lecteurs, le jovial Don Felice, l'auteur de *Tetillo*, etc. »

se faire remarquer dans les circonstances que voici.

On avait repris à ce théâtre *Feliciello Sciosciammocca voleur d'une pizza*, titre d'une vieille farce du théâtre napolitain. Ce Feliciello est un pauvre petit diable qui, n'ayant pas mangé depuis vingt-quatre heures, passe devant la boutique d'un *pizzaiuolo* et qui, perdant la tête à l'odeur des *pizze* fumantes, se laisse aller à la tentation, vole une *pizza* et prend la fuite. Poursuivi par le marchand, il se réfugie dans une maison, grimpe les escaliers, se précipite par une fenêtre, et va tomber chez un tailleur.

Scarpetta à qui l'imprésario avait confié ce rôle de *Feliciello* — qu'il ne créa même pas, comme on le croit généralement à Naples[1] — s'en était tiré à merveille. Luzi, le directeur du San Carlino, attiré par la curiosité, vint en compagnie de son pensionnaire De Napoli voir jouer le débutant, le trouva à son goût et l'engagea. Mais lui ayant distribué un rôle dans une pièce du répertoire, il persista à mettre sur l'affiche, au lieu du nom du personnage, celui de *Felice Sciosciammocca* en face de celui de Scarpetta.

[1] *Don Felice*, p. 103 : « C'est le titre d'une pochade du vieux théâtre napolitain ». Mémoires de Scarpetta.

— A partir d'aujourd'hui, dans toutes les comédies, lui dit-il, nous t'appellerons toujours *Felice Sciosciammocca.*

Laissons la parole à l'interessé :

« Ce baptême me parut curieux, déclare-t-il ; mais je n'osai pas protester. Dans toutes les comédies du théâtre San Carlino figuraient constamment *Pulcinella Cetrulo*, *Don Asdrubale Barilotto*, *Don Anselmo Tartaglia*, *il Guappo napolitano.* On voulut y ajouter *Feliciello Sciosciammocca*, je n'y vis pas grand mal : c'était un nom comme un autre. »

Voici donc Scarpetta condammé à se faire appelé *Don Felice* dans toutes les pièces, quelque rôle qu'il jouât, et si nous entrons dans tous ces détails, c'est parce que nous allons voir bientôt ce même *Don Felice* s'indigner de ce que dans toutes les pièces du théâtre napolitain il y eût un personnage qui s'appelât *Pulcinella!* Tant il est vrai qu'on voit la paille dans l'œil du voisin...

Don Felice, seul, unique, inimitable ; *Don Felice* et c'est assez. Que vient faire ce gêneur de *Pulcinella* qui encombre les planches depuis trois siècles?

Je ne veux pas changer un mot à ce qui suit :

« Je joue dans la comédie du répertoire — c'est Scarpetta qui parle, naturellement — et je suis applaudi comme les autres soirs. Mais à peine la première représentation était-elle finie (l'on sait qu'au San Carlino l'on donnait deux représentations par jour) que Luzi me fait appeler et me demande, avec un certain air de reproche, pourquoi je n'avais pas joué mon rôle de la même façon que dans *Feliciello voleur d'une pizza*. Je tombai des nues. Mais, voulant me justifier, je répondis respectueusement : « C'est parce que j'ai pensé qu'il s'agissait de tout autre chose. Je ne vois pas bien le type de *Feliciello* dans la comédie de ce soir. Excusez ma franchise mais cela viendrait un peu à la façon de Pilate dans le *Credo*.

« Eh bien ! reprit l'imprésario cela devra être toujours ainsi. Je n'admets pas de raisonnements, et ce sont là des prétextes qui ne tiennent pas debout. Je sais ce que je dis, et je suis vieux dans le métier, mon cher ! C'est décidé : tu seras toujours *Feliciello voleur d'une pizza* et tu parleras toujours de cette manière. Je veux avoir le mérite d'avoir créé ce nouveau *caractère*. »

Le jeune artiste avait besoin de gagner sa vie, il ne répondit rien. Mais sa conscience s'irritait

contre une prétention aussi absurde. Que le personnage, au lieu de s'appeler *Ambrogio*, *Bartolomeo* ou *Nicola* s'appelle invariablement *Don Felice*, passe encore, se disait-il. Mais que je devienne un type unique, un pantin, une marionnette ! non, jamais. Patience ! Je n'en ferai bien qu'à ma tête. »

C'est ainsi que le jeune Scarpetta, après avoir commencé à suivre les instructions de son imprésario, chercha peu à peu à sortir de son moule. Il n'en avait pas moins été baptisé *Don Felice*, nom qu'il porte encore dans toutes les pièces. Du type obligatoire de *Felice* il n'était resté que le nom.

XVI

GUERRE OUVERTE A PULCINELLA

Décadence du San Carlino. — Le rêve de Scarpetta. — Condamnation des *Masques*. — Plan de réforme. — Pillage des répertoires italien et français. — Don Felice directeur. — Arguments contre Pulcinella. — Traditions et conventions. — Don Felice à la mode. — Théâtre hybride. — Ce qu'en pense M. F. Verdinois. — Sciosciamocca n'a rien inventé.

Quelles sont à présent les raisons qui allaient pousser Scarpetta-Don Felice à déclarer une guerre sans trêve et sans merci à Pulcinella, et par conséquent au vieux théâtre napolitain? Ces raisons, il a pris soin de nous les dire lui-même.

La mort de Petito, survenue le 24 mars 1876, avait porté un coup terrible à l'entreprise du San Carlino, et Giuseppe De Martino, appelé à le remplacer, était encore trop jeune pour avoir assez d'autorité sur le public. Le 22 juillet 1877 l'inprésario Luzi avait lui-même disparu de ce monde. C'était la fermeture à bref délai. Mais rien ne vaut la prose de Scarpetta :

« Oh ! mon rêve ! mon rêve doré depuis tant d'années (notez que celui qui parlait ainsi, à cette époque, n'avait pas encore vingt-cinq ans). Remettre en honneur le théâtre napolitain ! Oh ! une réforme... Une réforme est nécessaire et désirée !... Il faut que l'art comique, ayant brisé les chaînes dans lesquelles il se débat, s'affranchisse d'un conventionnel baroque et ennuyeux, privé d'esprit et de bon sens. Il faut envoyer au diable les parodies et toutes les farces avec *maschere* (avec masques, c'est-à-dire avec personnages typiques) lesquels tournent toujours sur le même pivot et avec leurs mêmes personnages ressemblent au jeu d'échecs où chaque pièce marche toujours de la même manière... Assez, une bonne fois, des *Cassandre*, des *Don Anselmo*, des *Colombine*, des *Rosaure*, des *Pulcinella* ; que Naples ait aussi son bon théâtre en dialecte avec des ouvrages bien écrits, des scènes dépourvues d'invraisemblances... Il faut faire vrai et non pas de la prestidigitation... »

Bref, l'auteur des *Mémoires* de Don Felice nous déclare que son plus grand désir aurait été de prendre tous ces décors, tous ces trucs qui avaient servi tant de fois aux apparitions, aux disparitions, aux apothéoses, aux résurrections,

de les entasser sur la voie publique et d'y mettre le feu tandis que les gamins du quartier auraient dansé une ronde folle tout autour de ce feu de joie.

Voilà un beau plan de réformes, ou je ne m'y connais guère, et il est clair que celui qui conçoit de telles choses va nous donner un théâtre napolitain tout nouveau avec des personnages très variés.

Scarpetta nous dira lui-même comment il s'y prit[1] : « A bas les masques !... Et je mis en scène la comédie *Tetillo* réduite du français, *Bébé*, laquelle fut jouée 40 soirs de suite... *Mettiteve a fa l'ammore con me*, réduction en deux actes de la comédie italienne : *Fatemi la corte; Duie marite mbrugliune*, réduction de la comédie française les *Dominos roses*... »

Avez-vous compris la réforme ? — Ces pauvres et braves gens qui s'appellaient Cammarano, Altavilla, Petito y allaient bon jeu, bon argent. Ils prenaient leurs sujets où ils pouvaient, dans leur milieu, et bâtissaient des pièces napolitaines à leur manière avec Pulcinella, le bouffon napolitain par excellence. A défaut d'autres qualités

[1] *Don Felice*, p. 148.

on ne pouvait leur reprocher l'originalité à ces pièces ! Eh bien ! M. Scarpetta est venu, a vu, a vaincu. Au lieu d'aller à la chasse il achète le gibier tout cuit chez le restaurateur d'à-côté. C'est infiniment plus commode, et voilà le théâtre napolitain *réformé !* Enfin pour ne pas ressembler à ces pièces du jeu d'échecs, — qui, comme il dit fort bien, marchent toujours de la même manière — il se donne dans toutes les comédies le nom de Don Felice, prend le même petit chapeau à bords plats, les mêmes pantalons trop courts, les mêmes petits souliers découverts. Le public napolitain est un bien bon public, en vérité.

Entre temps, vous l'avez compris, Don Felice était devenu directeur, et comme ce nouveau répertoire italien, français etc. n'était pas encore connu en dialecte napolitain, l'intelligent Scarpetta fit rapidement des affaires d'or. L'idée était heureuse ; mais ayant l'imagination très vive et prenant ses désirs pour la réalité, ce brave artiste n'en resta pas moins intimement convaincu qu'il avait réformé le théâtre et que les « réductions » qu'il faisait, comme il dit, étaient des pièces de lui !

Pulcinella, momentanément terrassé, n'avait

donc plus qu'à battre en retraite devant son jeune et audacieux adversaire Don Felice, mais il ne suffisait pas de chasser des planches du San Carlino le vieux bouffon populaire qui avait fait rire tant de générations ; il fallait l'enterrer une bonne fois pour toutes, et Scarpetta, pour compléter son œuvre, ne cessait d'entasser arguments sur arguments :

— Voyons ! s'écriait-il, avez-vous jamais vu des visages qui puissent servir de modèles aux masques de *Pantalon*, d'*Arlequin*, de *Pulcinella ?* Si l'on veut, aujourd'hui, que les acteurs modernes paraissent tous à visage découvert, c'est par hommage pour l'art, pour la vérité. On dit que le visage, l'œil particulièrement, est le miroir de l'âme ; couvrez d'un morceau de carton, de cuir ou de soie le visage d'un homme... bonne nuit ! Cette figure restera dans l'obscurité ; c'est comme si vous lui aviez coupé la tête.

Mais ce que l'on ne s'attend guère à trouver dans la suppression de Pulcinella c'est « le bien du pays » ! Je n'exagère pas ; écoutez ! « Supprimer les *masques*, c'est travailler pour le bien du pays. » Vous ne comprenez pas, n'est-ce pas ? Eh bien ! *Coviello* n'est-il pas un fourbe ? *Spavienta* un spadassin ? *Arlequin* un imbécile

malicieux ? Le *Guappo* napolitain une espèce de souteneur? A quoi bon, je vous le demande, exhiber toutes ces laideurs morales, en public ?

— Mais, pourrions-nous répondre, n'est-il donc pas convenu que la comédie est une satire des mœurs ? Molière, Goldoni, tous les grands auteurs dramatiques, ont mis de tout temps en scène des caractères. Que diriez-vous d'un ouvrage où tous les personnages seraient des saints? Non seulement ce serait profondément ennuyeux pour le public, mais ce serait absolument contraire à la vérité. Trouvez-moi donc une société où il n'y ait ni fourbes, ni bravaches, ni sots, ni gredins. Tout le monde, que diable, ne peut pas être coulé dans le moule de Don Felice.

Votre raisonnement qui conseille — pour le bien et le décorum du pays, dites-vous — de supprimer des caractères — peu m'importe le nom dont on les affuble — ne tendrait rien moins qu'à supprimer la comédie même. Si l'on avait « pour le décorum du pays » toujours — banni des planches les faux dévots, Molière nous aurait privé de son chef-d'œuvre, le *Tartufe*.

Où vous vous rapprochez de la vérité, c'est lorsque vous venez me prouver sans peine qu'il n'est pas naturel qu'un personnage soit masqué

alors que tous les autres parlent à visage découvert. Cette observation est si juste qu'elle tomberait des lèvres d'un enfant de quatre ans que l'on mènerait pour la première fois voir Pulcinella. Dans la vie courante, dans l'histoire, nous n'avons jamais entendu parler que du Masque de fer que l'on promenait de citadelle en forteresse avec un masque sur le visage, et encore est-il prouvé que ce masque de fer était en velours !

Eh bien ! je crois que si nous voulons partir de ce principe : « les gens n'étant pas masqués à la ville, il n'y a pas de raisons pour que les acteurs le soient sur le théâtre » nous sortons absolument de la question parce que, comme toutes les fois qu'il s'agit d'une convention, nous ne sommes plus ici à la recherche de la vérité.

L'invention d'un personnage masqué dans la comédie italienne n'est pas nouvelle. Assurément s'il s'agissait d'une pareille innovation de nos jours il n'y aurait qu'une voix pour la combattre : jugée absurde, elle serait immédiatement condamnée. Mais dans l'espèce il s'agit d'une tradition. Or — et vous êtes le premier à le prouver avec vos « réductions » monsieur Scarpetta, — en supprimant Pulcinella vous avez supprimé du

même coup le théâtre vraiment napolitain. Ce n'est donc pas Pulcinella que vous avez voulu enterrer, c'est le théâtre napolitain tout entier dont il est l'âme.

Non, il n'est pas conforme à la vérité qu'un personnage paraisse éternellement masqué sur la scène, mais c'est là une tradition que nous devons dans ce genre de théâtre accepter telle quelle au risque de démolir tout l'édifice, et si nous entrons — par amour de la vérité — dans cette série de réformes, j'en vois bien d'autres encore à signaler.

Est-il naturel, par exemple, que des gens qui ont une langue dans la bouche, fassent de grands gestes, à la façon des sourds-muets, pour échanger leurs idées ?

Non. — Alors il nous faut supprimer la pantomime.

Est-il naturel qu'une personne se barbouille la figure en blanc, s'habille de même, et se mette un serre-tête noir ?

Non. — Alors il nous faut supprimer Pierrot.

Est-il naturel que deux amants s'adorent en musique et se répètent pendant un quart d'heure : je t'aime, bonheur extrême, etc., ou que des multitudes vocifèrent de pied ferme : courons ! partons !

Non. — Alors il nous faut supprimer l'opéra.

Est-il naturel qu'au milieu d'une conversation des dames peu vêtues fassent irruption pour danser un petit entrechat ?

Non. — Alors il nous faut supprimer les ballets.

Est-il naturel qu'un acteur resté seul en scène éprouve le besoin de s'exprimer à haute voix, s'approche de la rampe, cligne de l'œil et tire la langue en ayant l'air de faire des confidences au public ? Est-il naturel que, la pièce finie, le principal personnage, en dépit de toute vraisemblance, et suivant un usage suranné et heureusement disparu chez nous, adresse un mot aux spectateurs pour solliciter leur indulgence ?

Non. — Et cependant les choses ne se passent pas autrement dans votre théâtre dit réformé, pour l'amour de la vérité.

Absurdité le masque de Pulcinella, absurdité la farine de Pierrot, la queue rouge de Gianduja, la batte d'Arlequin, le bégaiement d'Anselme, le grasseyement de Guignol, je vous l'accorde. Mais sapristi ! dans toutes vos réformes laissez-moi donc quelque chose d'original et d'amusant. C'est avec ce système d'unification à outrance que les habitants des cinq parties du monde en

arrivent à se promener tous en habit noir et en chapeau de soie et à s'ennuyer prodigieusement rien qu'en se regardant les uns les autres !

Ne confondons pas des apparences de réforme avec une réalité qui n'a rien réformé du tout. Le *Chien bâtard* (lisez le *Voyage de Berluron*) est une amusante pochade et Scarpetta s'y montre bon comédien. Mais je n'avais pas besoin de venir aux Fiorentini pour la voir : avant que cette pièce fut signée de M. Scarpetta, je l'avais vu jouer sous le nom de ses vrais auteurs, en France, en Italie, en Espagne, au Portugal; tandis qu'il m'a fallu venir à Naples pour y respirer cette fleur d'un parfum spécial qui ne pousse qu'au pied du Vésuve, la bonne grosse gaîté de Pulcinella, enfant du môle, dont l'originalité me charme parce qu'elle est avant tout du terroir. Les vrais napolitains le savent bien. Don Felice est, ou mieux a été, une mode, un caprice. Pulcinella est une institution. Il y a donc un abîme qui les sépare.

Quelle fut à présent l'œuvre accomplie depuis vingt ans par Scarpetta? C'est ce que je vais tâcher de résumer.

Profitant du désarroi dans lequel se trouvait la comédie populaire napolitaine — la même que

nous avons vu renaître de ses cendres — remuant, insinuant, audacieux, le nouveau Don Felice n'eut plus qu'une idée fixe : devenir l'imprésario du San Carlino qu'il remonterait sur d'autres bases. Il le devint. Il fit de la petite salle une bonbonnière, y attira le public bourgeois, et remplaça le vieux répertoire par des imitations de pièces italiennes et françaises qu'il signa. Le genre était nouveau, l'interprétation convenable. L'idée fit fortune. Le public napolitain qui n'y regarde pas de si près crut qu'il lui était né un nouveau Molière, ou tout au moins un Goldoni, et le nom de Scarpetta alla aux nues.

Un seul critique napolitain — et non des moindres — M. F. Verdinois — avait saisi le subterfuge et ne tombait pas dans le filet :

« Je ne pourrai jamais comprendre, écrivait cet auteur[1], comment des comédies ou des vaudevilles traduits du français (*Bébé*, les *Dominos roses*, etc.) sont des comédies populaires. Tant il est vrai que le même Sciosciammocca (Scarpetta) pour imprimer à ses œuvres un caractère napolitain qu'elles n'ont pas, a besoin d'avoir recours aux *lazzi* d'usage, aux facétices habituelles de

[1] Journal *Il Pungolo*, 20 janvier 1881.

goût équivoque, qui font rire la partie la plus grossière de son public et rougir les dames et les demoiselles comme il faut.

« Une autre particularité à noter dans cette demi-douzaine de comédies populaires [1], c'est que les personnages transportés de la scène française à la scène napolitaine — n'étant pas à proprement parler des gens du peuple — parlent une langue qui n'est pas l'italienne et qui n'est pas le dialecte, mais un mélange ingrat à l'oreille et qu'aucun peuple du monde n'a jamais eu l'idée de parler. »

Et l'illustre critique napolitain (en dépit de son nom à consonnance française) conclut ainsi :

« Si Pulcinella est mort, c'est bien qu'il soit mort; mais si, d'autre part, Pulcinella mort n'est plus la comédie populaire, Sciosciammocca vivant l'est encore bien moins.

« A tel point que, placé entre les deux, je choisirais le mort. »

Pour toute réponse, Scarpetta avec une ardeur dévorante « réduisait », réduisait toujours, emplissait les affiches de son nom d'auteur et d'acteur, gagnait de l'argent et laissait dire.

[1] Oh ! combien depuis ! Ceci fut écrit il y a vingt ans, mais les choses n'ont pas changé.

XVII

NOUVEAUX MÉMOIRES DE SCARPETTA
LE RÉPERTOIRE ACTUEL DES FIORENTINI

Du *San Carlino aux Fiorentini*, nouveaux mémoires de Scarpetta. — Souvenirs d'antan. — Comment Scarpetta définit ses « réductions ». — Une façon d'apprécier les autres compagnies italiennes. — Le répertoire courant. — Ce que deviennent les pièces connues. — Une imitation du *Chapeau de paille d'Italie*. — La *Creatura sperduta*. — Une vieille pièce et Davide Petito. — Troupe des Fiorentini. — Conclusion.

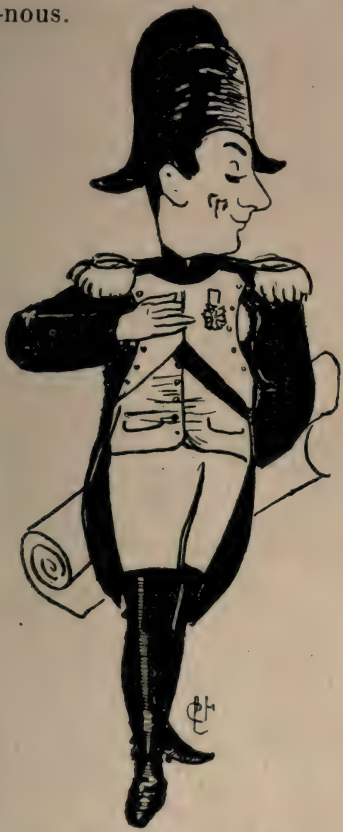
Au moment même où je réunissais ces notes, l'infatigable Scarpetta qui nous avait donné ses *Mémoires* à trente ans, songea à propos de nous en resservir une seconde tranche dix-sept ans plus tard. Je lui souhaite de nous en donner beaucoup encore ! — Ces nouveaux *Mémoires* fort copieux, de 528 pages[1], s'intitulent assez heureusement *Du San Carlino aux Fiorentini* et n'ont d'autre but que de nous montrer le chemin par-

[1] *Da S. Carlino ai Fiorentini* (nuove memorie) préface de Benedetto Croce, Naples, Pungolo édit., 1900.

couru depuis la direction du San Carlino démoli jusqu'au règne actuel au théâtre des Fiorentini. C'est la plus belle glorification de soi-même qu'on puisse rêver ! C'est l'inconscience naïve ! Les *Commentaires de César* et le *Mémorial* de *Sainte-Hélène* ne sont plus rien. Après les nouveaux *Mémoires* de Scarpetta il faut assurément tirer l'échelle.

Les souvenirs relatifs aux anciens auteurs et acteurs du San Carlino, que nous avait déjà fait connaître en partie M. S. di Giacomo dans sa *Chronique*, sont intéressants. Mais, comme pour s'excuser déjà, l'auteur des nouveaux Mémoires nous laisse sous-entendre que Filippo Cammarano ne fut, à son jugement, pas autre chose qu'un « modeste réducteur » des comédies goldonniennes. Pauvre Scarpetta ! l'idée des ses « réductions » le poursuit partout. Il y a là quelques jolis portraits de « l'oncle » Altavilla, d'Antonio Petito, du bouffe De Angelis et du *guappo* Di Napoli. Nous assistons aux jalousies intestines, aux rivalités des coulisses, mais l'on nous fait comprendre qu'il ne s'agit, en l'espèce, que de petites et de pauvres gens. Les temps sont proches ; on attend la venue du messie ; on le devine, on le pressent ; c'est lui, il n'y en a plus

que pour lui; le voici, il fulgure, il rayonne; inclinons-nous.



Scarpetta-Napoléon. (Extrait du journal *Monsignor Perrelli.*)

Mais où la mesure est vraiment à son comble, c'est quand l'auteur, pour se disculper toujours,

en arrive à nous démontrer que si les pièces qu'il joue ont du succès, ce succès est dû — devinez : aux vrais auteurs? nullement : au « réducteur. »[1] La définition de ces « réductions » est amusante au possible : « *Réduire* signifie souvent *reconstruire, refaire*. Et pour *reconstruire, refaire* et obtenir un succès indispensable, avant de se mettre à l'œuvre, *revoir* tout entière la *pochade* que l'on veut réduire, en vue du milieu et du théâtre pour lequel on écrit. »

Non, vous allez voir que les vrais auteurs vont avoir tort ! Ils n'y ont jamais rien entendu.

« Comment voulez-vous que le public comprenne tout l'esprit exquis et le comique satirique de certains dialogues français si vous ne lui refaites pas ces dialogues et si vous ne transportez pas l'action chez nous, dans nos maisons ou dans nos rues ?

« Sans me donner l'air d'avoir découvert l'Amérique, je peux dire que je dois à ce don d'assimilation et d'adaptation mes plus grands succès.

« Et comment, en effet, expliquer d'autre façon les triomphes obtenus par quelques-unes de mes

[1] *Da San Carlino ai Fiorentini*, p. 376 et suiv.

réductions sur les comédies originales elles-mêmes ? J'ai dit triomphes, et je ne saurais trouver

Scarpetta fils, l'Aiglon. (Extrait du journal *Monsignor Perrelli.*)

d'autre mot pour les succès remportés par MON *Tetillo* (lisez : *Bébé*), par MON *Roman d'un phar-*

macien pauvre (lisez : *Les trente millions de Gladiator*) et de MA *Santarella* (lisez : *Mam'zelle Nitouche*) ».

Ainsi, vous avez bien saisi ? Il a fallu la venue de M. Scarpetta pour faire goûter au public : *Bébé*, les *Trente millions de Gladiator* ou *Mam'zelle Nitouche*. Tout le succès en est dû au « réducteur » et quant aux autres compagnies italiennes qui jouent ce genre de répertoire, ce n'est pas long à les exécuter :

« Ce ne sont pas les braves acteurs qui manquent dans les troupes italiennes ; il manque cet *entrain* (*affiatamento*) qui contribue tant à la bonne réussite de tout travail théâtral, surtout dans ce genre brillant ; mais souvent il manque dans ces compagnies un directeur comique qui tienne lieu de bon réducteur ou traducteur des pochades que l'on joue. »

Vous l'entendez, ô Novelli, Ferravilla, Leigheb, Benini et *tutti quanti :* Vous ne savez pas un mot de votre métier. M. Scarpetta va vous l'apprendre.

A quoi bon prolonger ces citations? Laissons M. Scarpetta, qui pourrait se contenter d'être un bon comédien, croire de bonne foi que les pièces qu'il réduit, sont de lui ; ne le dérangeons pas

dans la contemplation de lui-même, et parlons rapidement des représentations auxquelles nous avons assisté, afin de ne pas être accusé, comme mon estimé confrère Verdinois qui avait osé cri-

Della Rossa, général de Scarpetta-Napoléon.
(Extrait du journal *Monsignor Perrelli.*)

tiquer le demi-dieu, de ne jamais être venu à son théâtre ! Seulement toutes ces représentations n'offrant aucun intérêt artistique je ne perdrai pas le temps à vous parler de pièces que vous avez déjà vu jouer partout.

Pendant cinq mois et demi que je suis resté à Naples j'ai essayé de découvrir quelque chose de nouveau ou de « réformé » aux Fiorentini, mais en vain.

Je suis allé voir un *Chien bâtard*, comédie en trois actes, réduction d'Eduardo Scarpetta, et j'ai assisté à une traduction à peu près littérale du *Voyage de Berluron.*

Je suis allé voir *Duje Chiapparielle*, comédie en trois actes d'Eduardo Scarpetta et j'ai revu, avec plaisir, du reste, le *Contrôleur des wagons-lits.*

Je suis allé voir la *Pupa movibile*, comédie en trois actes d'Eduardo Scarpetta, et je me suis aperçu qu'on avait mis en comédie l'opérette *La Poupée* d'Audran.

Fuyant les titres à réminiscences françaises j'ai cherché à me replonger dans un répertoire vraiment italien ; alors je suis allé voir *Na figliola romantica e nu miedeco curiuso*, comédie en trois actes, en vers, d'Eduardo Scarpetta. Cette fois je crus avoir fait une trouvaille ; mais l'on m'apprit que ces trois actes n'étaient qu'une réduction des cinq actes de la *Femme romanesque et le médecin homœpathique* de Riccardo Castelvecchio.

J'attendis que l'affiche ne fit plus mention même de « réduction » tant j'avais envie de voir

De Crescenzo, officier de la Grande Armée Scarpetta-Napoléon.
(Extrait du journal *Monsignor Perrelli.*)

du nouveau et de pouvoir juger enfin Scarpetta comme auteur, et je pris mon billet

pour *Na Paglia de Firenze*, comédie en 4 actes d'Eduardo Scarpetta.

Hélas ! Trois fois hélas ! Cette « Paille de Florence » n'était autre que notre *Chapeau de paille d'Italie !*

... *Quantum mutatus ab illo !*

Pauvre chapeau ! Vous connaissez tous le légendaire vaudeville de Labiche ? Vous savez que cette pièce, chef-d'œuvre du genre, ne vit que par le mouvement, ce mouvement spécial que nos comédiens d'aujourd'hui ont même perdu. Car si vous avez le temps de raisonner, adieu l'effet ! Il faut que ces cinq petits actes soient *brûlés* en moins de deux heures. Scarpetta, lui, en fait une comédie : première faute. Et de même qu'il n'en a pas compris le mouvement, il n'en a pas saisi les côtés typiques : le vieux sourd qui pendant cinq actes porte le carton qu'il n'y aurait qu'à ouvrir pour trouver la clé de l'énigme ; Nonancourt qui se promène avec son myrthe ; la mariée qui a une épingle dans le dos. Ici, rien de tout cela : le sourd dépose son carton dès le premier acte. Nonancourt (Alonzo) a laissé son myrthe chez lui ; ainsi du reste. Enfin cette noce qui défile, tous ces gens endimanchés qui se poussent à la queue leu-leu, tout

cela... supprimé : supprimé le bain de pieds de Beaupertuis, supprimé la scène des lits, et l'on finit par une soirée chez la comtesse.

« *Réduire* signifie souvent *reconstruire*, *refaire*, » nous a dit Scarpetta dans des *Mémoires*. Je crois que le mot *défaire* conviendrait mieux. Aussi je pensais, malgré moi, en voyant ce public naïf et bon enfant s'amuser quand même : « Faut-il qu'une pièce comme celle-ci soit résistante pour que, ainsi tronquée, dépouillée, massacrée, elle puisse faire encore de l'effet ! »

Vint enfin la *Creatura sperduta*, l'enfant perdu, dont le sujet fit les délices des habitués, et que le petit journal satirique *Monsignor Perrelli* annonçait spirituellement en ces termes :

« Nous sommes heureux d'annoncer que « l'*Enfant perdu* » a été retrouvé hier soir par deux agents de la sécurité publique.

« Conduit à la questure, on voulut le reconduire au Théâtre des Fiorentini, mais il a protesté vivement en affirmant qu'il n'avait rien de commun avec le cavaliere Scarpetta, et qu'il *était fils* de *parents français*[1]. »

[1] *Monsignor Perrelli*, 15 mars 1900. Il est juste d'ajouter que le métier de « réducteur » n'est pas toujours exempt de danger comme le prouve ce petit extrait des tribunaux (*Il Mattino*

M. Scarpetta à qui le titre d'auteur tient fort au cœur (toujours l'histoire du violon d'Ingres) jure tous ses grands dieux (page 455 de ses *Nouveaux mémoires*) qu'il a écrit vingt-neuf comédies originales, dont il cite les noms. Je n'ai aucune raison d'en douter, mais, toutes les fois que je suis allé à son théâtre, je suis toujours tombé sur une de ses réductions. Trouvant, à la fin, que le théâtre napolitain que je voulais étudier n'avait rien à faire là dedans, on ne m'en voudra pas si je préférai dès lors aller passer mes soirées chez « Pulcinella. »

Je vis cependant une chose intéressante à ces Fiorentini. Une fois, par exception — car toutes les pièces jouées à ce théâtre portent le nom du directeur — l'on afficha *Pascariello guardaportone à lu Vico Rutto San Carlo*, comédie en un acte d'Antonio Petito, jouée par le vieux Davide Petito, frère d'Antonio. Le *guardaportone* à Naples, c'est le concierge, mais un concierge

17-18 mai 1900) : « La première section de la cour d'appel de Naples par une sentence du 9 courant, à la requête des héritiers du commandeur Bersezio, etc., etc., a condamné le cav. Eduar do Scarpetta à lires 4.040,45 pour les 18 représentations de la comédie *Girolino e Pirolo* réduction de la comédie française *Cocard et Bicoquet* propriété (en Italie) du comm. Bersezio. plus à un quart des frais du double judiciaire. »

Chaque médaille a son revers !

galonné des pieds à la tête avec une canne de suisse. La pièce est jolie, dans le genre sentimental qui nous a donné des pièces comme le *Copiste*, la *Partie d'échecs*, etc. C'est l'histoire d'un vieux et modeste serviteur qui, dans des moments difficiles, a rendu des services à la famille de son maître, a vu élever les enfants, et qui, au moment où l'on va forcer la jeune Eugénie à se marier contre son gré, intervient et fait pencher la balance du côté de sa jeune maîtresse. L'acteur Davide Petito s'y montre très fin comédien, de la bonne et vieille école enfin, de celle à laquelle devait appartenir son frère.

Le jeune Vincenzo Scarpetta termina le spectacle par une imitation de Frégoli dans une piécette de sa composition, où il remplit à la fois tous les personnages. Un jeune homme de la *mala vita*, Ciccillo, veut épouser Carmela qui aime de son côté un jeune homme de bonne famille, Giulio, dont elle est aimée. Le *guappo* trouve les deux amants en un tendre colloque, provoque Giulio, et le tue dans une boutique de marchand de vin. Tous ces rôles sont tenus naturellement par Scarpetta fils, qui s'y montre fort adroit, ainsi que dans le type d'un vieux

septuagénaire de Santa Lucia. La toile tombe, et au même moment l'auteur applaudit sa pièce dans une loge du second rang où on ne l'a pas vu arriver. Cette fantaisie s'appelle *Au clair de lune*.

Scarpetta père est entouré de bons artistes : de Crescenzo, qui appartint au San Carlino, et qui excelle dans les rôles de paysans ; Della Rossa, très bon dans les types de savetier, et autres, mais qui a le défaut d'être toujours un peu le même. Vincenzo Scarpetta, très intelligent, très adroit, jeune premier comique d'avenir, mais qui imite trop les tics de son père. — Qui lui en voudrait? Aura certainement, avec le temps, plus d'originalité personnelle.

Quant au côté féminin, comme je l'ai déjà fait remarquer au *Nuovo*, il est convenable, mais très faible. La femme dans le théâtre napolitain, comme dans la vie napolitaine d'ailleurs, occupe une si petite place qu'elle ne compte pas.

M. Scarpetta porté aux nues par les uns, dénigré outre mesure par les autres, ne mérite à mon avis,... ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

C'est avant tout un travailleur opiniâtre et un bon comique. Voilà ce qu'il faut dire. Chez lui

on joue la comédie à la moderne, décemment, proprement. C'est de l'ouvrage bien fait. Mais le jour où il consentira à mettre sur ses affiches les noms des vrais auteurs dont il « réduit » les pièces — au lieu du sien seul, — je l'applaudirai encore plus fort.

XVIII

LES PETITS THÉATRES. — LA FENICE

Une imitation de Don Felice. — Le petit théâtre de la *Fenice*. — La famille Gaudiosi. — *Le Fruit défendu*. — *La Caisse de l'oncle Gennaro*. — Une affiche de Gaudiosi. — Compte rendu de la pièce. — Marietta Gaudiosi. — Le concert final. — Le théâtre fermé. — Le théâtre Partenope. — Le *Buffo Turzillo*. — Pauvreté de la mise en scène. — Ce qui reste à traiter.

Don Felice devait avoir des imitateurs ; il en eut. Et c'est ainsi que le jeune Girolamo Gaudiosi était à son tour directeur, acteur, auteur, quand je le vis au miniscule théâtre de *La Fenice* qui mérite bien quelques lignes de description. Figurez-vous, à deux pas de l'Hôtel de Ville et de la grande galerie, dans une des rues les plus fréquentées de Naples, une sorte de vestibule tout en glaces, décoré dans le genre mauresque. Un escalier assez étroit s'enfonce dans les entrailles du sous-sol, et nous voici dans une toute petite bonbonnière. Je ne me rappelle pas avoir vu

nulle part un théâtre si petit. La scène a bien cinq à six mètres de large et peut-être autant de hauteur ; les spectateurs du second étage — le dernier, — courbent la tête pour ne pas toucher le plafond. Bref, on peut bien entasser là cent cinquante à deux cents personnes, mais je tremble à l'idée d'une catastrophe survenant dans cette cave, avec un escalier si étroit pour tout dégagement. Seules les personnes du second rang, dont les loges sont au niveau de la rue, auraient quelque chance de s'échapper.

Comment un imprésario peut-il faire assez de recette — malgré ses deux représentations — pour couvrir ses frais, voilà ce que je ne me charge pas d'expliquer. Il est bon d'ajouter que les directions éphémères qui s'y succèdent ne sont jamais venues à bout de résoudre le problème.

Au moment de mon arrivée, le petit théâtre de *La Fenice* était donc occupé par la tribu des Gaudiosi. Quand je dis tribu, c'est que je ne trouve pas d'autre mot : il y a Marietta Gaudiosi, la jeune première dont les yeux noirs semblent faire le tour de la tête ; Girolamo, son frère, qui tient l'emploi de Don Felice, se prodiguant, se mettant à toutes les sauces ; puis une

série de frères, de sœurs, absolument dénués de

Marietta Gaudiosi (caricature).

tout sens dramatique, qui bouchent les trous ; puis un ancien acteur du San Carlino, Antonio

Milzi qui tient convenablement l'emploi des financiers. Mais tout cela manque de sérieux. On dirait la petite classe à l'heure de la récréation. On cligne de l'œil aux amis qui sont dans la salle, on regarde aux galeries, un peu plus on se tendrait la main par-dessus la rampe, par-dessus la tête des cinq ou six musiciens : le théâtre est si mignon. Enfin, pour faire venir le monde, on affecte de se donner parfois un air de cascade — sur l'affiche — car tout se passe absolument convenablement. Un jour, par exemple, vous lisez à la porte :

LE FRUIT DÉFENDU

COMÉDIE LICENCIEUSE EN TROIS ACTES

Cet adjectif accolé au mot comédie suffirait seul à faire accourir les vieux messieurs et les jeunes collégiens, si tout cela se passait autre part qu'à Naples. Ici ça ne tire absolument à aucune conséquence. Vous entrez, et vous vous trouvez assis à côté d'un ecclésiastique qui n'a même pas pris la peine de dissimuler son costume. Ces choses là sont monnaie courante, et l'on n'y fait pas attention. Quant à ladite comédie « licencieuse » où Gaudiosi se fait appeler Don

Felice, c'est une imitation quelconque d'une pièce française qu'on a bien pris garde de nommer. Il me suffira d'en citer les principaux traits pour que vous mettiez de suite sur cette pièce une étiquette quelconque.

D. Liborio qui entretient des relations avec une cocotte, — c'est encore le mot à la mode à Naples — Erminia, marie sa fille avec une espèce de nigaud du nom de Felice. Il bénit le jeune couple, et, recevant une dépêche qui le force de partir, laisse les nouveaux époux dans un hôtel où ils doivent passer leur nuit de noce. Beatrice est pure comme l'enfant qui vient de naître, mais elle avait soupiré, en tout bien tout honneur, avec Eduardo, un compositeur incompris parti en Amérique pour faire fortune. Or, par une de ces coïncidences qui se produisent si souvent dans les vaudevilles, voici que, dans cet hôtel, Beatrice est mise subitement en présence d'Eduardo qu'elle suppose riche, par-dessus le marché, alors que le malheureux n'a plus que 3 fr. 60 pour toute fortune. Emportée par un bel élan la jeune fille se dépouille de son bouquet de fleurs d'oranger qu'elle place sous un globe — où il restera, — et jure de n'appartenir qu'à Eduardo.

D. Felice, le mari, attend avec impatience l'heure du berger, mais, traité de haut en bas par sa femme, se voit refuser la moindre privauté. Eduardo, cause involontaire de tout ce mal, survient; alors Beatrice, très digne, se retire dans son appartement, tandis que les deux hommes, installés chacun dans un fauteuil, passent la nuit à monter la garde à la porte de la chambre qui aurait dû être nuptiale. Etonnement du père qui, retour de voyage, apprend de la bouche de sa fille que les choses en sont toujours au point où il les a laissées. Jamais il n'aurait cru D. Felice capable d'un semblable oubli de ses devoirs, et il cherche à le confesser. La scène est drôle. Mais il ne lui arrache que des larmes, et il met cette insuffisance sur le compte de sa grande timidité. Cependant D. Liborio connaît un moyen infaillible pour donner du courage aux plus hésitants : il s'agit simplement de chanter un certain couplet au bon moment ; ce couplet donne de l'audace, et D. Liborio et un ami se chargent de le reprendre en chœur dans la coulisse avec accompagnement de guitare. C'est absurde, mais le public qui ne demande pas à raisonner n'en est pas moins pris d'un fou rire ; mis de nouveau en présence de sa

femme, D. Felice s'enhardit, attaque le fameux

Girolamo Gaudiosi (Don Felice).

couplet, et conquiert un amour qu'il croyait déjà bien compromis.

Mais le grand succès de cette saison fut incontestablement la *Caisse de l'oncle Gennaro* dont Gaudiosi se proclama l'auteur, et qu'il annonçait à ses concitoyens par des réclames dans le genre de celles-ci : (on se rappelle qu'un astronome avait annoncé la fin du monde pour le mois de novembre 1899).

« Napolitains !

« La *Caisse de l'oncle Gennaro* se représentera ce soir au théâtre de *La Fenice* pour la 56e fois, et si demain n'arrive pas la

FIN DU MONDE

on la jouera encore beaucoup d'autres soirs. Cette comédie, plus que toutes les autres comédies originales, m'a procuré de bien vives démonstrations d'affection et les éloges flatteurs de toute la presse que je n'oublierai jamais ; aussi je ne sais comment vous dire merci, merci de tout mon cœur. Mais encouragé par ces marques de sympathie, je ne cesserai de travailler pour vous, mes chers concitoyens, orgueilleux de pouvoir montrer aux français que tous les auteurs italiens n'ont pas besoin de recourir à leurs comédies.

« GIROLAMO GAUDIOSI »

Il est clair que tous les passants attirés par ces trois mots *Fin du monde* s'approchaient et lisaient la proclamation. Et avez-vous compris l'allusion à l'adresse du voisin : « tous les auteurs italiens n'ont pas besoin de recourir aux comédies d'origine française. »

Attrape Scarpetta ! Il ne nous manque plus que les *Mémoires* de Gaudiosi, à présent. Mais, patience !

Vous pensez si j'ai voulu voir comment Gaudiosi se passait des français : à vrai dire je connaissais bien quelque chose dans ce genre-là dans le répertoire non pas français, mais espagnol. Il y a une certaine zarzuela. *El Chaleco blanco*, le gilet blanc, où tous les personnages cherchent pendant deux actes un billet sorti à la loterie avec le gros lot. Ce billet a été laissé dans la poche d'un gilet blanc, et ce gilet blanc passe par toutes sortes de mains. Mais ne discutons pas l'argument, et prenons-le tel que nous le donne Gaudiosi.

A Casciulella, en napolitain, c'est la caisse, le coffre, l'espèce de malle qui sert à un expéditeur. D. Felice, naïf, bon enfant, malheureux et sans place, vient se proposer comme garçon chez un cafetier-confiseur comme il en existe tant à

Naples. Il n'a pas mangé depuis deux jours : il chipe les petits fours, plonge les doigts dans les crèmes, et est enfin accepté aux modestes émoluments de quarante-cinq francs par mois. On lui passe un habit trop large, une cravate blanche ridicule, et quand il est accoutré comme l'Auguste du cirque il devient amoureux fou de la demoiselle de la maison. Ce fait, assez naturel en lui-même, l'amène à relâcher joliment ses devoirs professionnels. Il ne répond plus à l'appel de ses clients, leur arrache des mains le journal pour essuyer ses tables, fait mille extravagances jusqu'au moment où le patron se décide à lui donner son congé. C'est alors qu'arrive d'Amérique une caisse mystérieuse à l'adresse de D. Felice, d'Amérique où D. Felice a un oncle auquel il a fait part de sa triste situation. Une lettre, qui accompagne l'envoi, ne contient malheureusement que ces mots : « Mon ami, je t'envoie un déguisement pour le carnaval. » Et de fait, la fameuse caisse ne contient qu'un costume de Turc.

Désillusionné, brisé par la douleur, sans place de nouveau, Don Felice ne parle rien moins que d'aller se jeter dans la mer. Son désespoir sincère parvient à émouvoir le confiseur qui le re-

La *Caisse de l'Oncle Gennaro*, acte Ier.

prend à son service, mais D. Felice ne voulant plus avoir devant les yeux ce maudit costume de Turc en fait cadeau à la bonne qui le vend elle-même à une dame d'allures assez dégagées qui donne ses rendez-vous d'amour dans cette confiserie.

A peine cet énigmatique costume est-il vendu que le commissionnaire qui a apporté la caisse revient avec une seconde lettre qu'il a oublié de remettre : l'oncle Gennaro qui est un fier original avait caché cent mille francs dans une des poches ou doublures du costume.

Tel est le point de départ, qui en vaut bien un autre. C'est le *Chapeau de paille d'Italie* présenté d'une façon nouvelle ; et nous allons assister à une course folle de tous les personnages de la pièce après le précieux costume de Turc qui ne se retrouvera qu'à la fin du troisième acte et dernier.

L'analyse des autres pièces que je vis représenter à ce théâtre ne vous apprendrait rien de nouveau : *Mademoiselle Carambo*, comédie licencieuse, dit encore l'affiche, et réduction du *Paradis ; Nous sommes avec Papa via Chiaia n°* 339 *bis ; Tous au bal màsqué ; les Petites pêcheuses napolitaines*, etc. La plupart de ces pièces sont

signées de Girolamo Gaudiosi. C'est le système déjà décrit par nous et qui consiste à prendre son bien où on le trouve.

Une seule concession est faite à l'ancien théâtre : c'est celle de l'*Anselmo* bégayant, à lunettes bleues, remplissant généralement l'emploi de domestique, rôle bien tenu par un artiste du nom de G. Pica.

La grâce aimable de Marietta Gaudiosi, l'air bon enfant de son frère Girolamo qui la plupart du temps ne sait pas ses rôles mais improvise sans se déconcerter pour cela, de jeunes et frais visages de sympathiques personnes qui ne se sont jamais douté de ce que peut bien être l'art dramatique, un public bienveillant qui ignore la critique, tels sont les éléments très divers qui se donnent rendez-vous dans cette cave où chacun se trouve comme en famille — dans la famille des Gaudiosi.

Un jour c'est une chanteuse de café-concert à qui il prend la fantaisie de jouer la comédie — où elle se montre absolument inexperte du reste, — et l'on décore tout le petit théâtre de jolies guirlandes de fleurs naturelles du haut en bas ; une autre fois l'on renforce le spectacle d'un ou de deux *numéros de variétés*, car l'on ne saurait se

passer du concert final : c'est une *canzonettista di grazia*, une *excentrique*, un couple quelconque, une chanteuse napolitaine, et presque toujours de jeunes et jolies femmes.

Puis un beau jour, aux approches du Carnaval, je vis le petit théâtre fermé : les Gaudiosi s'étaient envolés vers d'autres rivages et, pauvres cigales, avaient fini de chanter... provisoirement.

Don Felice II n'avait pas encore détrôné Don Felice I, son grand rival.

Poursuivant mes investigations, je voulus me rendre compte de ce qui se passait du côté du théâtre Partenope, place Cavour. Encore un théâtre où il faut descendre un étage pour se trouver aux fauteuils d'orchestre. Et par quel escalier, grands dieux! Qu'arriverait-il dans de pareilles salles en cas d'accident! Le genre adopté là est le genre du théâtre Nuovo, c'est-à-dire le vieux répertoire napolitain mais avec des éléments très secondaires. Le Pulcinella qui porte uu nom illustre dans les annales du théâtre napolitain n'a de ses ancêtres — de son oncle, je crois — que le nom : il est quelconque. On lui a joint dans toutes les pièces un personnage de bas comique, le *Buffo Turzillo*, rôle tenu toujours

par un même acteur de genre trivial. C'est la *queue rouge* de dernière catégorie. La mise en scène est au-dessous de tout ce que l'on peut imaginer, les acteurs qui changent tous les jours de pièces ne savent pas un mot de leurs rôles — et la salle était pleine et le public s'amusait.

Quant au Mercadante, place Cavour, je l'ai presque toujours vu fermé.

Me voici arrivé jusqu'au terme de mon voyage à travers le théâtre purement napolitain ; et cependant il me reste à vous entretenir encore de deux sujets que je ne puis passer sous silence parce qu'ils sont tous deux d'une essence très particulière : je veux parler du drame populaire et des *Pastorales*.

XIX

LE DRAME POPULAIRE NAPOLITAIN
LA FONDATION DE LA CAMORRA

Le cav. Federico Stella. — Une troupe de drame. — Le théâtre San Ferdinando. — *La Fondation de la Camorra à Naples*. — Un programme corsé. — Mœurs et coutumes des camorristes. — Compte rendu de la pièce. — Ensemble de la compagnie. — Une grande actrice de drame. — Mme A. Lazzari.

Il est, à Naples, une entreprise dramatique très digne d'intérêt : c'est celle du Cavaliere Federico Stella, directeur et artiste dramatique, qui a la spécialité de représenter des drames populaires. Il y a seize ans, m'a-t-on dit, qu'il s'est fixé dans cette ville — ce qui est déjà un tour de force pour un directeur italien, obligé d'ordinaire à se déplacer chaque mois avec sa troupe — faisant au théâtre San Ferdinando un travail analogue à celui de nos troupes de banlieue. Situé dans un quartier très populaire, non loin de la Porta Capuana, ce théâtre San Ferdinando

a, du reste, toutes les qualités requises. Il est assez grand, sans exagération, et le prix des places y est à la portée de toutes les bourses. On y joue deux fois par jour, à six heures et à neuf heures.

Évidemment je ne vous dirai pas qu'on y voit beaucoup d'habits noirs aux fauteuils, ni de toilette décolletées dans les loges ; la foule y est houleuse, sans excès ; des senteurs d'ail ou d'échalotte flottent vaguement dans les airs, et les parfums qui s'échappent des tignasses ébouriffées des spectatrices rappellent plutôt les déballages des foires et des bazars au rabais que les magasins de Piver ou d'Houbigant. Mais enfin ! ce serait ridicule d'exiger dans un théâtre de ce genre les élégances du San Carlo.

J'hésitai longtemps à y aller pour deux raisons : la première c'est que ce théâtre se trouve excessivement loin de la Riviera de Chiaia où je demeurais, — à deux pas de cet Arco Mirelli où naquit Lablache — et la seconde c'est que je ne me souciais pas de faire ce voyage pour assister à un de nos vieux mélos. Je voulais au moins voir un drame populaire franchement napolitain. Aussi je ne pus résister à la tentation en présence de l'affiche suivante dont je m'en voudrais de retrancher un seul mot :

LA FONDATION

DE LA CAMORRA A NAPLES

Drame populaire en un prologue, deux parties et six actes de Eduardo Minichini.

Prologue. — Les prisons de la Vicaria en l'an 1739. — Importation étrangère. — Les bases de la secte.

Acte premier. — Première partie. 1740. — Auprès de la fontaine de S. Caterina a Formiello. Une famille pauvre et le *Chiazzere*. Le départ des volontaires pour Vellétri. La femme honnête et l'homme de mauvaise vie. Le moine et les camorristes...

Acte II. — Première partie. — Une année après. Qui vivra verra. Le droit du plus fort. Vendue comme une esclave ! Le revenant ! Honneur et férocité. Les *zeppole*[1] de saint Joseph.

Acte III. — Première partie. — La prison de S. Onofrio. Usages, abus et brutalités. Dissentiments entre les *paranze* (nom des sections ou chambrées des camorristes). Faits et gestes de la

[1] Nom d'une sorte de beignet que l'on mange spécialement à l'occasion de la Saint-Joseph.

mala vita. Déclaration à main armée. Le chef intérimaire de journée.

Acte IV. — Seconde partie. 1752. — Haine héréditaire. Le mouchoir ensanglanté. Amour et perfidie. L'héritier de la victime. Chute d'un ange. Le plus grand des outrages. *O Staccariello* et Frère Manisco.

Acte V. — Seconde partie. — La cave de San Giovannaro. Convocation du conseil suprême, le chef en tête et les chambrées réunies. Formules, rites et serment d'admission. Avancement en grade. L'obéissance ! Retour du bagne. Jugement sommaire. Accusation et défense.

Acte VI. — Gravement blessé. Délibération de la *noble* et *sage* société. Cassé en grade, droits et fonctions. Condamné *à dormir*. Dernière preuve. La hyène et le lion. La haine vaincue par l'amour. Camorriste et père.

Suivait la liste de quarante personnages, dont les surnoms imagés rappelaient pour la plupart ceux que prennent chez nous les cambrioleurs. Puis, par le détail, cette affiche me faisait penser aux images d'Epinal.

Inutile de vous dire que la salle, ce soir-là, était bondée.

L'auteur veut d'abord nous prouver que la *Camorra*, créée sur le modèle de la Société de Jésus, impose à ses adhérents un long noviciat, l'obéissance passive, le renoncement absolu, et qu'elle a été introduite à Naples à l'époque des vice-rois espagnols. Il est certain qu'en espagnol le mot *camorra* signifie abus de force, dispute, rixe, sans parler d'une courte veste de toile qui fut longtemps le signe distinctif des camorristes. De même le mot *guappo* qui, en napolitain, sert souvent à indiquer un alphonse de bas étage — dont nous avons fait *gouape* — vient incontestablement de l'adjectif espagnol *guapo* par lequel on désigne un joli garçon.

Tout napolitain qui se respecte repousse donc véhemment l'accusation que l'on a formulée contre Naples d'avoir créé la *camorra*. « L'organisation de la secte de la *camorra*, déclare aussi M. d'Addosio qui s'est beaucoup occupé de cette question, est une imitation très fidèle et complète de la société secrète espagnole *La Guarduna*. » Or cette dernière avait été constituée en 1417 à Tolède et se composait de tous les malandrins recrutés aux galères de Séville, de Malaga

et de Manille; elle s'étendit ensuite jusqu'à Madrid[1].

La Guarduna avait un chef élu appelé *Hermano mayor* (frère majeur) des capitaines, des *guapos*, des postulants. La compagnie se qualifiait de *honoranda*, de même que la camorra se qualifie du *onorevole* (honorable) et un récent article du *Secolo*[2] va même jusqu'à prétendre que le bouffon de Charles-Quint *El Comillado* ne fut pas étranger à la rédaction des statuts de la fameuse Société en Espagne.

Quoi qu'il en soit, les usages et coutumes des camorristes étant parfaitement connus ainsi que le prouve le livre de M. le docteur De Blasio, chef du service anthropométrique à Naples[3], il est bien certain qu'il n'est pas difficile à un romancier d'un peu d'imagination de les décrire tout en enjolivant son sujet.

Dans le drame en question, nous voyons tout d'abord les prisons de la Vicaria en 1739. Les prisonniers condamnés à l'inaction, comme dans les prisons de la plupart des pays méridionaux,

[1] V. Cimino. *Giornale napoletano di filosofia lettere*, année 1880.

[2] *Il Secolo*, 19-20 janvier 1900, sous la signature Das.

[3] *Usi e costumi dei camorristi.*

La *Fondation de la Camorra*, acte Ier, le serment sur le crucifix.

sont assis ou couchés sur leurs lits dans le désœuvrement le plus complet. Un certain Cotardillo Rinconete surnommé Chamurro a pris un empire extraordinaire sur ses compagnons de captivité qu'il fait obéir au doigt et à l'œil. Il giffle l'un, boit le contenu du verre de l'autre, extorque un ducat à un troisième, et tout premier venu est forcé de lui remettre de l'argent pour l'*olio della lampa*, l'huile de la madone, c'est-à-dire de vider ses poches. C'est ainsi qu'il arrive à constituer à son profit, puis au profit de ses adeptes, une société qui n'a pour but que l'exploitation des détenus non affiliés; et comme les camorristes avaient toujours des poignards ou mieux des couteaux à leur disposition l'auteur nous fait assister aussi à quelques luttes entre *chambrées*. Tous ces détails prouvés par documents officiels [1] n'ont d'ailleurs rien d'exagéré, y compris le serment d'initiation sur le crucifix, ce qui donne lieu à une scène assez pittoresque.

L'acte qui se passe à la fontaine de S. Caterina a Formiello n'est pas moins original dans son genre : nous voyons exercer ici tous les petits métiers de la rue : Voici le savetier napolitain

[1] Marc Monnier, Marcellin Pellet, bien d'autres encore.

installé devant sa porte, puis le marchand de friture, la femme qui change la monnaie au coin des carrefours, le cireur de bottes qui ne parle jamais mais frappe avec sa brosse sur sa boîte afin d'attirer l'attention du client (un coup pour changer de pied, deux coups pour indiquer que l'opération est terminée), le capucin, son sac en toile sur l'épaule, allant recueillir de porte en porte des provisions ou des aumônes, recevant les confidences de tout le monde. C'est bien Naples vivant et grouillant que nous avons là devant nous.

La femme de Pasquale Caccaviello, brave ouvrière sans travail, est sur le point d'être expulsée de son misérable logis faute de paiement; en vain Alfonso Maietta dit le *Chiazzero*, son infâme propriétaire, lui fait-il comprendre qu'il ne dépendrait que d'elle d'avoir sa quittance. La malheureuse repousse les propositions deshonnêtes de ce bellâtre. Pendant ce temps, le mari, voulant donner du pain à sa femme, fait un coup de tête : des volontaires partent pour Vellétri : Pasquale se vend et apporte l'argent de son enrôlement au moment où la pauvre Giuseppina allait être jetée à la rue avec son enfant. Les camorristes dont le *Chiazzero* fait partie sont

furieux de voir un des leurs éconduit, et le moine Manisco qui invoque sans cesse saint François les pourchasse à coups de corde à la grande hilarité des galeries.

Une année s'est passée, et l'on n'a plus entendu parler de Pasquale. Sa femme, sa belle-mère, son enfant ont pris le deuil. Poussée par la nécessité, celle qui se croit veuve a dû céder aux instances du Chiazzero, qui, lui aussi, a un enfant d'une autre union, un jeune fils; quand voici que dans cette maison où règne une douce aisance survient un nouveau venu : c'est Pasquale, qui, blessé, fait prisonnier, est de retour. Inquiet, soupçonneux, il veut des explications, et c'est sa propre fille qui lui apprend, inconsciemment, qu'il y a un autre « papa » au logis. Fou de douleur, Pasquale saisit un rasoir, entraîne sa femme dans l'alcôve, réapparaît hagard, et se lave les mains derrière le dos, sans oser regarder, à cause du sang.

Cependant Alfonso, le Chiazzero, revient avec les camorristes ses amis qu'il a invités à un banquet à l'occasion de la Saint-Joseph, la fête de Giuseppina, mais il trouve la place occupée par Pasquale qui, tirant les rideaux, lui laisse voir sur une table la tête de celle-ci, tandis que le

corps gît plus loin ; les camorristes reculent de terreur, et Pasquale tue son rival.

Pourquoi ce même Pasquale condamné à 12 ans de bagne se fait-il à son tour recevoir de la Camorra dans la prison de Saint-Onofrio ? Nous le saurons un peu plus tard. En attendant, nous voici en 1752, dit le programme. La fille de Pasquale qui a été élevée par sa grand' mère avoue à celle-ci ainsi qu'au frère Manisco qu'elle a eu la faiblesse d'écouter les propos d'un jeune amoureux. Et cet amoureux, vous l'avez deviné sans peine, c'est le propre fils du Chiazzero.

Le cinquième acte nous fait assister à une de ces séances secrètes de la *Camorra* dont le public est si friand. Le grand chef préside le conseil suprême assisté des chefs de *chambrées*. L'auteur se complaît à faire exécuter les formules puériles d'admission dans la secte : l'un doit se faire saigner, l'autre boire un breuvage réputé empoisonné, celui-ci se laisser mettre en joue, celui-là ramasser une pièce de monnaie sous la menace de quatre poignards. Nous attendons l'arrivée du bagne de D. Pasquale, et de fait le voici. S'il n'eût pas fait partie de la Camorra il n'eut pas pu venir demander vengeance à ce tribunal. Il vient pour accuser le séducteur de sa fille, et

l'assemblée qui ne badine pas avec l'honneur des filles prononce la peine de mort. Pasquale, plus généreux, réclame un duel au couteau. Mais au moment où il va atteindre son adversaire il est frappé d'une balle que lui envoie l'oncle du jeune homme, le propre frère de ce *Chiazzero* tué jadis par Pasquale.

Au sixième acte enfin, nous voyons Pasquale, gravement blessé, soigné par sa fille, mais ses deux ennemis déguisés en moines viennent jusqu'à son chevet pour l'achever. L'auteur a compris lui-même sans doute que la coupe était pleine, que le méchant devait être puni et l'innocent récompensé — d'autant plus que les spectateurs de la seconde « fournée » s'impatientent à la porte du théâtre. Pasquale, aidé par Frère Manisco qui survient comme un *Deus ex machina* aura la force de tenir en respect ses deux adversaires. Le jeune homme demandera pardon de ses fautes, épousera celle qu'il a séduite et promettra de devenir bon père et le reste. Quant à son oncle le traître — il disparaîtra poursuivi par les huées et les sifflets des galeries. Pasquale, guéri, se fera capucin, et entrera au couvent de Frère Manisco.

Voilà un drame bien napolitain, et corsé! Tout

compte fait, est-ce plus mauvais que ce que l'on voit chez nous en ce genre? Je ne le pense pas. Vous me direz que cette pièce, écrite à la diable, ne prouve rien. Elle amuse à la façon des images dont je parlais plus haut. On n'en demande pas davantage et c'est tout à fait ce qui convient à cette sorte de public qui ne comprendrait rien aux finesses ni aux sous-entendus. La pièce, de plus, est jouée avec un remarquable ensemble par des artistes rompus à ce genre de travail. Le cavalier Stella, qui m'a semblé un peu fatigué, est un artiste habile, adroit, intelligent. Mais je n'aurai jamais assez d'éloges pour le talent hors de pair de Mme A. Lazzari. Une femme jeune encore, douée d'une voix merveilleusement timbrée, l'idéal rêvé de l'actrice de drame, qui tient ce rôle de Giuseppina, la femme de Pasquale, avec une autorité incontestable.

On s'étonnera peut-être de rencontrer dans un théâtre de la banlieue de Naples une comédienne de cette valeur? Mais, en y réfléchissant, quelle est donc la troupe italienne qui joue uniquement le drame — et le drame populaire — comme celle-ci? Eh bien! le croiriez-vous, personne en Italie, ni à Naples même, ne m'avait parlé de Mme Lazzari, et il m'a fallu ce hasard et cette

Phot. Cav. Ettore Pesce, Naples.

Mme Lazzari,
première actrice du théâtre San Ferdinando à Naples.

Fondation de la Camorra pour aller découvrir qu'il existait dans cet humble quartier de Naples une actrice de drame de premier ordre qui ne se doute peut-être pas elle-même de toute sa valeur !

XX

ENCORE LE DRAME POPULAIRE
LA BELLE DE LA PORTA CAPUANA

Le Politeama. — Un théâtre en haut d'un escalier. — Description de la salle. — *La Belle de la Porta Capuana.* — Aspect du quartier de la porte de ce nom. — Compte rendu de la pièce. — Amour, retour du bagne et coups de couteaux panachés. — Que de couteaux, trop de couteaux ! — Réminiscences des vieux mélos. — Drame intéressant. — Encore Mme A. Lazzari.

Les premières impressions n'étant pas toujours très exactes, j'ai voulu me rendre compte, à peu de jours d'intervalle, si je ne m'étais pas trompé sur l'ensemble de la troupe de drame populaire du Cav. Stella et sur le talent de Mme A. Lazzari. Je suis retourné voir ces artistes au moment où ils donnaient une série de représentations au Politeama de Naples à l'occasion des fêtes de Noël et du jour de l'an.

Le Politeama est un immense théâtre ou mieux une espèce de cirque qui se trouve sur

les hauteurs du quartier de Pizzofalcone. — On y parvient par un escalier de cent marches si l'on vient de la Via Chiaia, à cause des différences de nivellement — et dans cet escalier d'une propreté difficile à exiger à Naples, on rencontre généralement des troupeaux de chèvres qui montent ou descendent. Au moment de mon départ on inaugurait un ascenseur. Si l'on ne veut pas prendre l'escalier — ou l'ascenseur — on y arrive aussi par une pente douce qui relie ce quartier avec la place du Palais royal. Mais on peut bien vivre dix ans à Naples sans jamais découvrir où se trouve le Politeama indiqué seulement le soir par une lampe à arc. Vous passez sous cette lampe, vous prenez un long tunnel éclairé, blanchi à la chaux, et vous arrivez dans une cour. Là, vous montez un escalier, très large, et vous pénétrez dans une salle immense, de forme ronde, sur laquelle s'ouvrent cent cinq loges réparties en trois étages. Dans le parterre, très évasé, il y a bien place pour mille personnes. J'arrive très exactement à six heures. La salle est comble. Dix musiciens, le chapeau sur la tête, nous gratifient de marches quelconques.

L'affiche nous annonce pour ce soir un autre

drame — extra-populaire — si je puis m'exprimer ainsi, et du directeur en personne.

LA BELLE

DE LA PORTA CAPUANA

Drame populaire napolitain en six actes du Cavalier F. Stella.

TITRE DES ACTES

Acte Ier. — Avarice, amour et jalousie. La *vannière*.

Acte II. — Les deux Calabrais. Le serment du moribond.

Acte III. — Le café des bons amis au Vico Lava. — Vice — Sacrifice et délit.

Acte IV. — Amant, Père et Espion. Une histoire de sang.

Acte V. — Inspiration ! Reconnaissance et amour.

Acte VI. — La fille du martyr — Les deux lettres — Le baiser du pardon et l'empreinte du *Vigliacco*.

La scène à Naples, en 1821.

Cette Porta Capuana qui n'est autre que la Porte de Capoue, une vieille porte de Naples aujourd'hui enclavée dans la ville, joue un grand

rôle dans l'histoire locale. Non à cause du monument par lui-même, un arc, surmonté de la madone, et flanqué de cahutes, mais à cause de l'*ambiant* — comme on dit ici. La place Maubert, le quartier Mouffetard avaient jadis, chez nous, à peu près la même réputation. Celui qui passe, ne sachant rien de ce quartier, ne voit guère là qu'un petit marché ambulant, des marchands de friture et de légumes, des traiteurs, d'humbles tavernes. Un vieux napolitain vous dirait que ce quartier fut, pendant longtemps, plus encore qu'il ne l'est aujourd'hui, car la pioche des démolisseurs a fait des trouées tout autour, le repaire de la basse prostitution, des souteneurs, des récidivistes, de toute une tourbe sans nom. Ce qui n'empêche pas de nos jours de très honnêtes commerçants d'habiter le quartier de la Porta Capuana. Mais enfin, ce nom seul, et la date — 1821 — nous font comprendre que l'auteur va nous donner un pendant aux *Mystères de Paris* — nous ne parlons que du cadre, bien entendu — Le *Camorrista-Capo*, c'est-à-dire le chef Camorriste de tout Naples, n'était choisi, il y a peu d'années encore, que parmi les camorristes de la *Porta Capuana*. Mais après la mort du fameux Ciccio

survenue le 5 décembre 1892 il fut convenu en assemblée générale que ce privilège serait accordé aussi à la *chambrée* de *Pendino* (autre quartier de Naples), parce qu'il est avéré que dans ce quartier « *o camorrista sape fa pure buono'o dduvere sujo* » le camorriste sait faire aussi bien son devoir[1].

Le napolitain, en général, qu'il s'agisse de comédie, de farce ou de drame, se plaît à voir reproduits sur la scène les petits métiers de la rue. Un auteur, comme celui de ce soir, est toujours sûr de réussir en esquissant les types du cafetier populaire, de la marchande de châtaignes, du marchand de *pizze*, du *verdummaro* ou marchand de légumes, du marchand de poissons. Ce va et vient, ces gens qui annoncent en criant leur marchandise, ces commères au verbe haut, ce traiteur qui installe ses tables sur le trottoir au risque d'interrompre la circulation, c'est la vie de tous les jours.

Venanzio Lesina, calabrais, est vannier. C'est un homme violent et brutal. Il s'emporte à tout propos, se met dans une fureur désordonnée

[1] *La bassa et l'alta Camorra*, journal *Il Secolo*, 19-20 janvier 1900 et suivants.

parce qu'il a cassé la pointe de son couteau, et ainsi du reste. Il passe pour fort riche et avare. Une jeune personne, personnifiée par Mme A. Lazzari, est considérée par tous comme sa fille. Elle est jolie, sage et vertueuse. C'est la *Belle de la Porta Capuana*, la belle vannière du quartier, qui tresse ses paniers d'osier sur le seuil de la boutique du calabrais, et n'est pas insensible aux aimables avances d'un autre calabrais, le jeune Luigi.

Cependant Nanetta n'est pas la fille des époux Venanzio Lesina. Un crime a été commis il y a une quinzaine d'années, en Calabre. C'était le temps des guerres civiles. Un baron, du nom de Falchi, a été assassiné et la famille de son frère exilée. Venanzio, pauvre la veille, était devenu subitement riche. Mais n'osant pas faire disparaître la fille de la victime, une enfant, il l'avait recueillie. Cette enfant, qui a grandi, c'est Nanetta.

Le beau-frère de Venanzio, Gennaro Rocchi, revient du bagne. — L'excellent artiste Stella, qui tient ce rôle, revient du bagne dans toutes les pièces. — Il a été libéré avant son temps en raison de sa bonne conduite. A vrai dire, ce Venanzio est proche parent du Corradin de la

Les petits métiers de la rue. Le marchand d'escargots.

Morte Civile. Quoi qu'il en soit, mêlé à une rixe survenue par la faute d'un mauvais sujet du nom de Salvatore, il avait tué un homme : d'où sa condamnation. Mais voici que le bruit est venu jusqu'au fond du bagne que sa femme avait un amant — situation identique à celle de *Juan José* décrite par nous dans notre *Théâtre en Espagne*. Il veut savoir le nom de cet amant, De plus, il a fait un serment à son ex-compagnon de chaîne, un vieux serviteur de la famille Falchi qui avait été condamné pour avoir voulu défendre son maître, le frère du baron, pendant cette insurrection. Il lui a donc juré, à son lit de mort, de retrouver le fils de son ancien maître, Luigi Falchi, et sa nièce qui n'est autre que Nanetta. Voilà bien de l'ouvrage pour une seule soirée !

Au troisième acte le théâtre est divisé en deux parties : à droite le « café des bons amis » où les habitués font leur partie de cartes, café borgne du quartier de la Porta Capuana. A gauche le Vico ou impasse Lava. La femme légitime de Salvatore, ainsi que la pauvre Gervaise de l'*Assommoir*, vient rôder autour du café. Elle fait appeler son mari : elle n'a pas de pain pour elle ni pour ses enfants ; mais Salvatore pour

toute réponse la maltraite. A peine celle-ci est-elle éloignée que survient une seconde femme, — la femme du galérien Gennaro devenue la maîtresse de Salvatore. Elle a des appréhensions singulières, des pressentiments. Elle s'attend d'un moment à l'autre à voir revenir son mari du bagne bien que le temps ne soit pas encore expiré. Salvatore, pour la rassurer, lui promet de partir ensemble pour Salerne, où ils seront au moins à l'abri des regards du monde et des recherches du mari quand il reviendra.

Pendant ce temps Venanzio, le calabrais, conçoit un projet infernal : il veut, coûte que coûte, faire disparaître Luigi Falchi avant que Gennaro le retrouve, car il y va de sa propre tranquillité et de sa fortune. Il vient donc trouver Salvatore qui, pour quelque argent, ne recule devant aucune besogne et se chargera d'administrer quelques bons coups de couteau à Luigi, tandis qu'en révélant à Gennaro le nom de l'amant de sa femme, il poussera ainsi Gennaro à assassiner Salvatore.

Précisément Luigi vient, par hasard, dans le « café des bons amis ». Salvatore, heureux d'une si belle occasion, le provoque. Les assistants séparent les deux hommes et l'affaire n'a pas

de suite. Mais voici qu'au dehors, dans le Vico, apparaît Gennaro qui a découvert le café de son rival. Il le fait appeler dans la rue, et là, face à face avec lui, à la lueur scintillante de la lampe qui brûle devant la madone du carrefour, lui rappelle son crime de jadis qui l'a fait condamner, lui innocent, au bagne ; il lui reproche d'avoir profité de cette absence pour lui ravir sa femme, et, sans lui donner le temps de répondre, lui mettant une main sur la bouche, lui plonge la lame de son couteau dans le cœur. Tout cela s'est passé en quelques minutes, et au moment où Salvatore tombe auprès de la petite lampe, l'on entend les *Zampognatori* qui jouent un air de cornemuse en l'honneur de la madone.

Le coup fait, Gennaro s'est enfui dans la nuit. Un marchand d'habits qui passait a découvert le cadavre de Salvatore. Tous les voisins sont accourus avec des lumières, la femme légitime la toute première, poussant des cris sur le corps de son mari, et comme sa rivale veut s'en approcher à son tour :

— Eloignez-vous, madame, lui dit-elle très digne. Vous m'avez pris mon mari vivant ! Laissez-moi au moins le cadavre de celui qui fut le père de mes enfants.

Toute cette histoire nous a fait considérablement oublier les amours de la belle et sage Nanetta et du jeune Luigi que Venanzio cherche à écarter le plus possible. Les scènes de brutalité envers la jeune fille se succèdent, si bien que celle-ci jette enfin à la face de Venanzio cette apostrophe : — Non, vous n'êtes pas mon père, car un père ne parle pas ainsi à son enfant.

Cependant vous devez bien penser que le dramaturge ne nous a pas fait voir sans intention Luigi dans le café borgne des « bons amis » cinq minutes avant l'assassinat de Salvatore. La police recherche le criminel, veut savoir qui se trouvait alors avec la victime ; n'y a-t-il pas eu, dans ce café même, une altercation entre Salvatore et Luigi ? Plus de doute, la querelle aura continué au dehors, et Luigi est arrêté comme assassin présumé de Salvatore. La pauvre Nanetta ne comprend plus rien à ce qui se passe, et son étonnement est au comble lorsqu'elle reçoit en l'absence de Venanzio, à qui elle était destinée, une lettre mystérieuse, sans signature, et conçue à peu près en ces termes : « Tu ne me reverras plus ; souviens-toi de la nuit de telle date, et protège l'enfant que le sort t'a confiée. »

Le dernier acte, qui se passe chez le juge

Les Zampognatori, joueurs de musette devant la madone.

d'instruction, nous fait assister au défilé de tous les témoins sérieux et comiques. Il importe d'abord de savoir quel est cet assassin présumé, ce Luigi qui est bien forcé de confesser qu'il n'est autre que Luigi Falchi dont la famille exilée vient précisément de bénéficier d'une clémence royale ; Nanetta vient remettre au juge la lettre inintelligible qu'elle a reçue et nous n'en sortirions jamais sans la bonne pensée qui amène Gennaro, le seul qui tienne en son pouvoir la clé de l'énigme. Son récit sera simple : il sort du bagne ; il a appris par son ex-compagnon de chaîne les particularités de l'assassinat du baron et le nom de son meurtrier : Venanzio. Nanetta est la fille de la victime et le jeune Luigi son propre cousin.

Puis tirant un couteau de sa poche — que de couteaux ! — il en frappe Venanzio en disant : — Quant à l'assassin de Salvatore qui m'avait pris ma femme, c'est le même que celui de Venanzio, et cet assassin, c'est moi seul.

Pièce habilement bâtie, avec toute espèce de réminiscences de bons vieux mélos, mais dont le but est parfaitement atteint, car ces six actes sont joués sans presque aucune interruption à cause de ce système qui consiste à n'avoir que des

toiles de fond qui se succèdent les unes aux autres : drame amusant, intéressant, honnête, où le côté comique trouve aussi sa petite place avec un greffier doué d'un tic nerveux, un personnage très myope qui se cogne à tous les meubles et s'excuse toujours, etc., etc.

Mais quelle belle voix de drame et quelles jolies attitudes naturelles possède cette Mme A. Lazzari !

XXI

LA CANTATE DES PASTEURS

Nous avons raconté comment à Noël la vie sociale et industrielle était suspendue. Mais nous avons oublié de dire que tous les théâtres sont fermés la veille de Noël à l'exception de ceux où l'on donne la *Cantate des pasteurs*, une première fois à onze heures et demie du soir ou minuit, et une seconde fois à deux heures et demie du matin. Ces théâtres à *Cantate* étaient cette année au nombre de trois : le Politeama, le Nuovo et le San Ferdinando. Les artistes sont des amateurs.

Comment se trouver à Naples une veille de Noël et ne pas aller entendre la *Cantate?* On me dit que cela n'a pas grand'chose à faire avec l'art dramatique. N'importe, cela me donnera peut-être une idée de ce que pouvaient être chez nous les *Mystères*.

Je choisis le théâtre San Ferdinando, le plus populaire des trois, d'autant plus qu'on y annonce « la Compagnie spéciale de la Cantate des pasteurs dirigée par les célèbres Antonio dei Cangiani et Salvatore Mauro ». On représentera les *Deux Génies* ou la *Cantate des pasteurs*, action pastorale fantastique en un prologue et trois actes de Salvatore Mauro.

Prologue. — Adam et Ève ;
Acte I. — Sur le Jourdain ;
Acte II. — Le couronnement ;
Acte III. — La lumière dans les ténèbres.

Arrivé là, je trouve une foule bigarrée, grouillante, assez paisible. Il y a tellement de monde que l'on met des chaises de paille dans l'allée qui donne accès aux fauteuils. J'avais retenu ma place à l'avance, et bien m'en avait pris. Un homme qui n'a aucun signe distinctif me déchire mon billet en deux et me dit : En avant ! du ton d'un général qui enverrait ses troupes à l'assaut. Je fais déplacer des chaises, je joue des coudes, j'entre avec peine dans mon rang, je m'assieds avec plus de peine encore. Je pense à notre pauvre « oncle » Sarcey qui n'aurait jamais pu entrer dans ce fau-

teuil. Une fois là, je jette un coup d'œil autour de moi : partout des têtes, et cela sur une hauteur de cinq étages ! En haut, à la galerie, où l'on ne paie que 25 centimes, le spectacle est inénarrable. A tous les autres étages, où la loge entière se paie 3 lires 50, 4,50, 5,50, on ne voit que gens entassés à raison de 10, 12, 15 personnes par loge ! Autour de moi, des ouvrières en cheveux, avec accroche-cœurs, un marin, des petits boutiquiers endimanchés, des enfants à profusion.

Après un air quelconque joué par les huit musiciens qui composent l'orchestre, la toile se lève sur un décor de paysage. Le programme nous a prévenus que nous étions dans le *Paradis terrestre*, et le programme a bien fait, car je n'aurais jamais eu l'idée que cette toile de fond où figure un bois de sapin, fut l'Eden. Il est vrai que cet aspect un peu sévère est corrigé par un bouquet de bambous placé au milieu du théâtre, et par une *poire* naturelle suspendue à l'un des bambous. L'on voit distinctement sur cette poire la trace de morsures qui doivent provenir d'une représentation ou d'une répétition récente. Adam et Ève fort décemment vêtus en percaline bleue sur laquelle on a cousu des roses en papier

(ô mes illusions !) devisent ensemble. Je remarque même que la coiffure de notre mère Ève est aggravée d'une couronne de roses en papier fané. Adam a l'air sincère, convaincu de sa mission biblique ; Ève, qui semble avoir été arrachée à ses occupations domestiques, me fait l'effet de regretter son fer à repasser. Elle regarde çà et là distraitement, dans la salle, dans la loge du souffleur, et se trouve évidemment tout étonnée de parler devant tant de monde. Quand tout à coup un bruit de ferrailles se fait entendre pour nous annoncer l'arrivée de Satan tout bardé d'objets estampés et dorés, et dont les chaînes de cuivre qui pendent de ses bracelets font un cliquetis continuel sur ses attributs variés de métal. Il est très correct, ce Satan ; une belle barbe noire, le haut du visage barbouillé d'ocre, et des gants de peau noire un peu fatigués par l'usage, ce qui me ferait croire que Satan ne date pas d'hier. Vous avez déjà deviné que ce Satan venait faire des propositions déshonnêtes aux deux « petits bleus », mais ceux-ci tombent en prière, ce qui a pour effet immédiat de lui donner des convulsions. Pourquoi faut-il qu'Ève l'écoute un peu plus tard et se résolve à détacher la *poire* qui est suspendue au

bambou ? Je sais bien qu'il n'y aurait plus de pièce ! Ah ! c'est Adam qui n'est pas content, je vous le jure — l'ingrat ! — surtout lorsqu'une grosse caisse résonne dans la coulisse et que le préposé à la lumière électrique interrompt follement et alternativement le courant des lampes à incandescence rouges et blanches ! Adam pousse des cris stridents et se roule par terre, ce qui attire dans ces lieux un nouveau personnage que j'avais pris d'abord pour l'archange Gabriel, mais qui est désigné sur le programme par le nom de l'*Amour*. Cet amour — puisque amour il y a — est représenté dans la circonstance par une jeune personne très candide et fort peu expérimentée, qui tient de sa main droite une petite épée à la façon d'une broche de rôtisserie, et de sa main gauche un minuscule bouclier en fer-blanc. Une perruque blonde à frisures, de celles que l'on met aux enfants Jésus dans les crèches, entoure son gracieux visage, et sa tête est surmontée d'un casque avec un panache blanc pas méchant.

Elle récite son rôle à la façon d'un compliment, et réconforte Adam et sa compagne qui en avaient grand besoin ; Satan veut fuir, mais surgissent de droite et de gauche des enfants de

quatre à cinq ans, costumés en « Dieu Mars », et le menaçant de leurs petites épées en carton. Il paraît que l'apparition de ces enfants est une trouvaille du genre, car des applaudissements nourris éclatent de toutes parts. La toile tombe, mais le public veut revoir cette scène délirante. On fait rentrer les enfants dans la coulisse. Satan est haletant ; on croirait qu'il vient de soulever des poids. Nous revoyons les bébés roses et les petites épées en carton, et nous en avons fini avec le prologue.

Jusqu'ici, me dis-je, c'est classique. A moins de nous montrer la création du monde, l'auteur ne pouvait pas remonter plus loin. Mais que veut dire alors le titre de l'acte premier *Sur le fleuve du Jourdain ?* Ne verrons-nous pas au moins l'arche de Noé ? A peine avais-je fini ces réflexions que la toile se relève sur un paysage alpestre. Il a beaucoup neigé et l'on aperçoit — toujours sur le fond — une niche avec une madone. Déjà ! Mais quel est notre étonnement lorsque dans ce défilé du Val de Travers ou d'autre part, nous voyons arriver un écrivain public du XVIIIe siècle vêtu en Crispin, puis une sorte de mayeux, bossu, tordu, avec des loupes

sur la tête et sur le nez. Vous n'y comprenez plus rien ? ni moi non plus.

Eh bien, sachez donc que ces deux nouveaux personnages font partie intégrante de toute *Cantate des Pasteurs* qui se respecte. Tandis que les personnages du genre noble, Adam, Ève, Satan, l'Amour, parlent un pur toscan (la langue italienne officielle), ces deux nouveaux venus ne parlent que napolitain, et j'aime mieux vous dire de suite que ce sont ceux-là qui amusent le plus. Ces types populaires sont écoutés, tandis que les personnages bibliques ne s'en tirent pas souvent à si bon compte, à tel point qu'en 1889 un décret du Préfet de Naples, qui était alors M. le comte Codronchi, dut interdire la représentation du *Verbo Umanato*, un drame sacré du XVIe siècle qu'on donnait à Noël et à Pâques sur les théâtres populaires de Naples. Ce genre de spectacle, nous affirment ceux qui y ont assisté, était devenu absolument inconvenant ; Jésus était pris « en blague », on tutoyait la madone, et saint Joseph avec sa vénérable barbe blanche en était réduit à échanger des propos assez salés avec les galeries d'où on lui lançait des oranges et des cigares.

L'écrivain public long, maigre, râpé, décharné, c'est *Razzullo* [1].

Le mayeux c'est *Sarchiapone*.

En quoi se rattachent-ils à l'action, allez-vous me demander? mais j'aime mieux vous faire un double aveu tout de suite. C'est qu'il n'y a pas d'action, et qu'ils ne se rattachent à rien du tout.

Donc, à partir de ce moment, nous assisterons :

1° A des dialogues interminables entre Razzullo et Sarchiapone, interrompus de temps à autre par l'apparition d'un pêcheur, vêtu en Masaniello d'opéra-comique, d'un chasseur habillé en postillon, avec un col cassé et un feutre mou, un petit arc à la main (on n'invente pas ces choses là) ou encore d'un vieux berger recouvert d'une peau de mouton et qui semble sortir d'un atelier de peintre à Montmartre.

2° A l'apparition périodique de saint Joseph, de la Vierge Marie, d'un ou de plusieurs Diables, et de l'Amour.

Je remarque, en passant, qu'Adam est devenu saint Joseph, et Ève la Vierge Marie; sans vouloir approfondir ce mystère je me contenterai

[1] Le personnage de *Razullo* avec un z, grattant une guitare se trouve représenté dans *I Balli di Sfessania* de Callot.

de vous dire que saint Joseph a une belle écharpe jaune (quelle idée d'avoir été choisir cette couleur), et la Vierge Marie un jupon de percale bleue, un corsage de percale rose serré à la taille, et qu'elle est couronnée de fausses perles.

Mais que diable peuvent bien se dire Razzullo et Sarchiapone? — supposez les *lazzi* les plus *rebattus* des parades de foire, les plus stupides plaisanteries des pîtres, les plus lamentables dialogues, et vous serez encore à cent pieds au dessus des propos échangés.

L'un écrase le pied de l'autre, ou pousse son compagnon, ou a peur du diable qui vient les battre, ou se sauve en grimpant après un décor. Une pierre en pleurerait! Le public rit. Mais voici le pêcheur qui vient proposer à Razzullo sans ouvrage de venir pêcher avec lui. Voulez-vous, par curiosité, un échantillon de ces dialogues? Je cite, de mémoire, naturellement, car le texte se trouverait difficilement chez les libraires.

Le pêcheur. — Veux-tu venir à la pêche avec moi?

Razzullo. — Ca dépend. Qu'est-ce que j'aurai à faire?

Le pêcheur. — Donne-moi ton chapeau.

Razzullo. — Mon chapeau?

Le pêcheur. — Oui.

Razzullo. — Le voilà.

Le pêcheur. — Ce chapeau n'est plus à toi.

Razzullo. — Comment? Il n'est plus à moi? (*Il veut le reprendre.*)

Le pêcheur. — Il te représente un panier.

Razzullo. — Allons, bon! Voilà que mon chapeau est un panier! (*Le public rit!*)

Le pêcheur. — Je veux dire que ton chapeau représente pour le moment un panier.

Razzullo. — Ah! je comprends. C'est pour jouer.

Le pêcheur. — Oui. Nous faisons semblant. Regarde.

Razzullo. — Que je regarde quoi?

Le pêcheur. — Dans le panier.

Razzullo. —Quel panier? (*Le public rit!!*)

Le pêcheur. — Dans le chapeau, veux-je dire.

Razzullo, regardant. — Eh bien! je ne vois rien.

Le pêcheur. — Imbécile! Tu ne comprends pas, nous faisons semblant.

Razzullo. — Ah! oui! Eh bien?

Le pêcheur. — Regarde: Voici des anguilles, des soles.

Razzullo. — Où ça des soles? Dans mon chapeau?

Je vous fais grâce du reste : Bobèche et Galimafré de celèbre mémoire en eussent rougi. Le malheur c'est que nous en avons ici pour trois heures.

Voici donc Razzullo engagé en qualité de pêcheur, et comme le décor change nous voici transportés au bord de la mer. Je sais bien que le programme ne nous avait promis que le Jourdain. Mais il paraît qu'il n'y en avait pas d'autre décor disponible que celui de la pleine mer, et comme cette toile est fendue du haut en bas et que les deux morceaux en sont rapprochés par une main visible, — comme on ferait des rideaux d'une alcôve — nous saurons le pourquoi tout à l'heure, — je ne crois pas trop m'avancer en affirmant que cet effet est tout simplement désastreux. Mais voici une barque : oh ! cette barque ! Figurez-vous un panneau peint que deux personnages portent afin de dissimuler leurs jambes tandis qu'ils traversent le théâtre. Et puis, il faut tout dire. Depuis le commencement de cet acte j'avais aperçu une corde qui descendait obliquement des frises, et cette corde n'était pas sans me préoccuper quelque peu, car je craignais

que la première actrice, revenant à ses instincts professionnels, n'eut à quelque moment l'idée d'y étendre son linge à sécher. Eh! bien, pas du tout : ce câble n'était là que pour attirer l'Amour suspendu à deux gros fils de fer, et régler ses gracieux mouvements dans l'espace. Mais revenons aux deux pêcheurs, car nos idées se pressent un peu confuses, encore plus confuses que celles de l'auteur, ce qui peut paraître invraisemblable.

Eh bien! Satan fait éclater une tempête. Il empoigne le panneau qui servait de barque et le jette dans la coulisse. Les deux pêcheurs dont les jambes sont mises à découvert se sauvent comme ils peuvent sur les ondes, tandis que Satan inflexible plonge. Comment? Ah! j'attendais cette question. Mais, de la façon la plus simple du monde : en entrouvrant la toile de fond fendue qui représente la mer, et en disparaissant par l'ouverture. A l'instant même cette toile se relève des deux côtés à la façon d'une draperie, et nous assistons à un bien poëtique spectacle : l'Amour, éclairé à la lumière oxydrique et monté sur un piédestal, tient par la main Razzullo et le pêcheur qu'il a sauvés. Au premier plan deux démons sont littéralement aplatis, et deux des

bébés roses du commencement posent un pied sur eux en soulevant leurs petites épées en carton. Les applaudissements redoublent. Il faut recommencer le plongeon et l'apothéose. Et à propos : pourquoi les démons, quand ils succombent, jugent-ils nécessaire de faire des « rétablissements » sur la tête en restant les jambes en l'air, au lieu de se coucher de suite à terre ? Ça doit être une tradition... Ça n'en est pas moins original.

L'auteur, au deuxième acte, nous avait promis de nous faire assister au « Couronnement » J'aime mieux vous dire de suite qu'avant d'en arriver là il va nous falloir entendre encore les interminables *lazzi* de Razzullo et de Sarchiapone jusqu'au moment où ce dernier sera soulevé dans les airs sur le dos d'un crocodile. Mais j'abrège : saint Joseph et Marie ne savent où passer la nuit ; l'Amour, qui décidément est bien obligeant, les conduit dans une grotte d'où l'on chasse les démons: et nous voyons, comme fin d'acte, une couronne d'argent supportée par deux anges en carton descendre sur la tête de la compagne de saint Joseph. (Scène bissée.)

Troisième et dernier acte : encore les pîtreries de Razzullo et de Sarchiapone. Cette fois je demande grâce, je suis vaincu comme Satan va

l'être tout à l'heure. Tout mon bon vouloir se lasse en face de tant d'inepties : Razzullo a volé un panier de provisions au vieux berger. Il vient en manger le contenu assis par terre au milieu de la scène, et comme une partie du parterre ne peut l'apercevoir à cause de la boîte du souffleur, l'on crie très fort : « On ne voit pas ! » Un grand artiste se fût intimidé peut-être. Razzullo ne s'embarrasse pas pour si peu : il enlève la boîte, la porte dans un coin du théâtre, et continue tranquillement sa dînette. Il découvre un plat de *maccheroni :* dans la salle, c'est du délire. Sarchiapone entre en sourdine, s'assied derrière lui et lui boit son vin. Bref, ils en arrivent à manger tous deux bestialement les fameux maccheroni avec les doigts ; c'est dégoûtant, écœurant, et l'on trépigne de joie, lorsqu'un enfant, le fils du berger, vient leur annoncer que les mets étaient empoisonnés — simple plaisanterie, bien entendu.

Tout se terminera le mieux du monde : le vieux berger conviera tout le monde, sauf les démons, à venir chanter une *cantate* (enfin !) devant la crèche où se trouvent saint Joseph et Marie et où — détail voulu ou non, je ne sais — on ne voit pas l'Enfant.

Comme il est d'usage à Naples, de promener par les rues en procession des Enfants Jésus en carton ou en cire — véritable carnaval très peu digne — j'ai pensé que l'exhibition de l'Enfant sur le théâtre serait peut-être considérée comme une profanation. — Je constate seulement et je passe.

Donc, je sors de là absolument abasourdi, déconcerté, stupéfié de l'ignorance et de la naïveté de ce public, et bien forcé d'avouer que jamais — ni dans les baraques de nos foires en France, ni dans les spectacles de la Passion en Catalogne et à Valence, ni dans les tableaux mécaniques, ni dans les théâtres de marionnettes, je n'avais vu les mystères religieux aussi abaissés, ni l'art dramatique aussi méconnu et avili.

XXII

CONCLUSION

La ville de Naples, absolument unique en son genre, ne peut pas plaire à tout le monde du premier coup. La beauté de son site, son ciel bleu, son incomparable golfe, l'aspect grandiose du Vésuve, sa ceinture de villas et de jardins ne suffisent pas toujours, pendant les premiers temps, à faire oublier les ruelles sombres et fétides, les loques pendues aux fenêtres, les guenilles sans nom étalées en plein air, les mendiants obsédants couverts de haillons, les cochers de fiacres importuns et lassants, les camelots agaçants, les promiscuités douteuses, les senteurs de cuisine suspecte, les tas d'immondices par les rues, les gens de tout âge et à toute heure du jour, au milieu des promenades — sur la piste des cavaliers de la Villa Nazionale, par exemple — sous

les yeux de l'autorité complaisante, ne s'en tenant même pas à la distraction qui rendit fameux le roi Dagobert, mais poussant l'aventure encore plus loin.

Malgré tout le désir que peut posséder un étranger d'admirer de confiance, et sur réputation faite, tous ces détails, et bien d'autres encore, dans une ville dite civilisée et sur le seuil du xxe siècle, choquent l'œil, le goût et l'odorat, et font mal juger Naples à première vue. Joignez à cela les histoires non pas de brigands, mais de *camorristes* que les romanciers plus ou moins fantaisistes se sont plu à colporter dans leurs ouvrages, le cliquetis des couteaux, l'audace légendaire des voleurs, que sais-je encore?

Puis, tout compte fait, lorsque l'on habite Naples, les mauvaises impressions des premiers jours vont s'effaçant : l'on s'aperçoit bientôt que s'il y a des ruelles fétides où personne ne vous force de passer, il ne manque pas de larges rues modernes dont les somptueux magasins peuvent rivaliser de luxe avec ceux de Paris ou de Londres ; que la Riviera di Chiaia n'a guère à se soucier du linge qui sèche à Santa Lucia ; que les mendiants se déconcertent quand on prend le parti de ne jamais leur répondre ; qu'il y a façon

de se débarrasser des cochers de fiacres avec un signe de tête familier aux vrais napolitains ; que s'il y a des rues malpropres il y en a d'autres qu'on balaie ; que la *camorra* est une chose purement locale et qui laisse les étrangers parfaitement tranquilles ; que les coups de couteaux — et j'en ai fait la preuve par des journaux du même jour comparés pendant quelques semaines — ne sont pas plus nombreux à la Porta Capuana qu'au boulevard de la Villette, et que les tire-bourses — la faim est grande à Naples — ne s'en prennent jamais qu'aux personnes étalant des bijoux avec trop d'ostentation. — C'est ainsi que les dames portant des châtelaines en or bien en évidence, ou de petits sacs ou réticules à la main, sorte d'invitation à les prendre, ont toutes les qualités requises pour devenir une proie facile.

Lorsque toutes ces préoccupations de la première heure ont disparu, on prend la peine de regarder un peu plus autour de soi. L'on s'aperçoit alors qu'une exquise politesse est de règle dans la haute société napolitaine, et que ce peuple, après tout, pris en bloc, est le meilleur enfant du monde, le plus passif, le moins contrariant. René Bazin raconte dans son livre sur

la *Sicile* qu'interrogeant un jour, à Aci-Reale, auprès de l'Etna, un petit commissionnaire de douze ans, il lui avait demandé d'un ton léger de reproche pourquoi il n'était jamais allé à l'école. L'enfant regarda son interlocuteur avec des yeux éclatants, intelligents, spirituels, décidés, presque insolents.

— Monsieur, répondit-il, il est bon d'aller à l'école, mais quand on a du pain.

Mot profond, que pourrait répéter le Napolitain.

Le Napolitain — et pour se convaincre de ce que j'avance il suffira d'interroger tous les étrangers qui habitent Naples ou qui y ont séjourné quelques mois — est, la plupart du temps, un inconscient. Songez que quarante ans après l'annexion il y a plus de 40 p. 100 de conscrits absolument illettrés, soit presque tous les gens du peuple. Dans l'ensemble de la Campanie, il y en a 56 p. 100, et 67 p. 100 à Salerne. Chez les femmes, la proportion est beaucoup plus considérable.

« En fait de religion, a écrit M. Marcellin Pellet qui fut quatre ans consul de France à Naples, le *popolano* ne pratique guère qu'une superstition fétichiste assez éloignée du christianisme. Par bonheur, son insouciance, sa résignation ne

lui permettent pas d'attacher trop d'importance aux privations les plus dures auxquelles il est habitué dès le ventre de sa mère. Violent et prompt à jouer du couteau, il n'est pas mauvais au fond ; peu accessible aux haines de classe, il respecte la bourgeoisie et la noblesse qui partagent plus d'un de ses préjugés. » Et, de fait, les rapports entre patrons et ouvriers sont bien meilleurs à Naples que dans la haute Italie, et tous les chefs de maison, les contremaîtres — dont beaucoup d'entre eux italiens du nord, français, suisses, allemands, etc. — m'ont toujours affirmé qu'ils trouvaient chez le napolitain dont le salaire est pourtant bien inférieur à la plupart des salaires en cours, une obéissance, une docilité, une douceur... depuis longtemps inconnues autre part.

*
* *

Le *Théâtre napolitain* devait être à l'image de ce peuple : bon enfant et gai. Il ne va pas chercher les thèses, il ne s'arrête pas devant les états d'âme, il observe ce qu'il voit dans la rue, en rit et fait rire.

Tel que la ville que nous venons de décrire

en quelques mots, le théâtre napolitain ne peut pas plaire du premier coup : il faut le connaître pour l'aimer ; mais — ville ou théâtre — quand on les connaît on les aime, et quand on les aime on ne saurait plus les oublier.

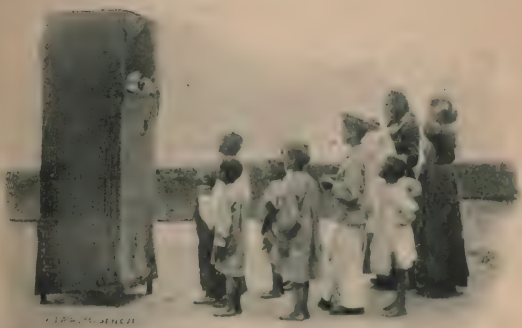
C'est ainsi que j'ai vu pour la première fois *Pulcinella* sans plaisir ; que je suis retourné l'entendre par curiosité ; que j'ai étudié son passé avec intérêt ; que je me suis pris d'engouement pour ses faits et gestes et que je me suis passionné pour sa personne le jour où j'ai commencé à connaître et à aimer Naples, parce que Naples et *Pulcinella*, c'est tout un.

Voilà pourquoi Pulcinella n'est pas un article d'exportation, pas plus du reste que le Guignol lyonnais dont l'esprit s'émousse dès qu'il a perdu de vue la Croix-Rousse, pas plus que les chansons des cabarets de Montmartre dont le sens est déjà inintelligible à Montrouge.

Quant au soi-disant théâtre napolitain réformé, j'ai assez démontré, je pense, qu'il n'avait rien réformé du tout, que ce n'était qu'un pâle reflet de pièces italiennes, françaises, anglaises traduites mot à mot ou dénaturées. C'est la fin de toute originalité, et ce n'est pas dans cette

voie-là que doivent travailler les jeunes auteurs napolitains soucieux, avec raison, de la gloire de leur vieux bouffon national. Qu'ils s'inspirent de leurs aînés, qu'ils tiennent compte des traditions tout en rajeunissant le cadre, qu'ils marchent sur les traces des Altavilla et des Petito en tenant compte du temps où ils vivent, et qu'ils nous conservent enfin ce type d'une essence si particulière qui doit vivre aussi longtemps qu'il y aura un *lazzarone* sur le môle et un *pizzaiuolo* dans les environs de Toledo.

Naples, 8 avril 1900.



TABLE

Préface, par M. Gustave Larroumet 1
I. A la recherche de Pulcinella 3
II. Acte de naissance de Pulcinella 13
III. Fondation du San-Carlino 31
IV. Le théâtre San-Carlino 51
V. Démolition du San-Carlino 65
VI. Le théâtre Nuovo 89
VII. Une première soirée au Nuovo 109
VIII. Le répertoire du Nuovo. — L'éruption du Vésuve et un diable endommagé 127
IX. Le premier et le second étage. — Un maire rageur 143
X. La veille de Noël. — Colombine avec Pulcinella. — Don Felice et don Pipetto enfournés . . . . . .
XI. Le cinématographe, revue de l'année 177
XII. Pulcinella et C. voleurs d'un trésor. — Au bas port 199
XIII. Pascariello. — Les types populaires napolitains 217
XIV. Coup d'œil d'ensemble sur le répertoire du Nuovo 237
XV. Eduardo Scarpetta 249

XVI. Guerre ouverte à Pulcinella. 267
XVII. Nouveaux mémoires de Scarpetta. — Le répertoire actuel des Fiorentini. 279
XVIII. Les petits théâtres. — La Fenice. 295
XIX. Le drame populaire napolitain. — La fondation de la Camorra. 311
XX. Encore le drame populaire. — La belle de la Porta Capuana. 329
XXI. La cantate des pasteurs. 345
XXII. Conclusion 361

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HERISSEY

CIRC. MAY 10 1971

PN
1979
P9L87

Lyonnet, Henry
Pulcinella & C.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY